

*A. Einstein*

MOZART

*Sein Charakter  
Sein Werk*

*Stockholm 1947*

*А. Эйнштейн*

МОЦАРТ

*Личность  
Творчество*

*Москва „Музыка“ 1977*

## ОТ РЕДАКТОРА

Перевод с немецкого  
Е. М. ЗАКС

Научная редакция перевода  
доктора искусствоведения  
Е. С. ЧЁРНОЙ

*Альфред Эйнштейн (1880—1952) — один из серьезнейших музыковедов первой половины нашего века. Наследие его охватывает разные области музыкознания: критику, исторические исследования, библиографию, работу по редактированию и публикации старинной и классической музыки. При этом в круг научно-эстетических интересов Эйнштейна входят явления искусства от эпохи Возрождения до новейших музыкальных направлений (одна из его работ так и озаглавлена — «От Генриха Шютца до Хиндемита»).*

*Широта и фундаментальность научного мышления роднят Эйнштейна не только с лучшими представителями немецкого музыкознания начала века (Г. Аберт, Э. Курт, А. Зандбергер), но и с выдающимися современниками в сфере немецкой литературы, такими, как Т. Манн, творческие принципы которого формировались в те же годы и в том же городе — Мюнхене, где родился и начал свою деятельность А. Эйнштейн (выход романа «Будденброки» Т. Манна всего на два года опередил защиту докторской диссертации Эйнштейна «Немецкая литература для виолы да гамба»; 1903).*

*Получив солидную музыкальную подготовку в мюнхенском университете и Академии музыки (по композиции у В. Беера, по музыкознанию у А. Зандбергера), Эйнштейн энергично включился в исследовательскую и музыкально-общественную деятельность. Успешному ее развитию способствовал общий высокий уровень мюнхенской художественной культуры 10-х — 20-х годов и присущее ей в ту пору разнообразие направлений: операми и симфоническими концертами дирижировал выдающийся бетховенианец Б. Вальтер; в литературе, наряду с представителями реалистической школы — братьями Г. Манном и Т. Манном, выдвинулся предтеча экспрессионизма Ф. Ведекиннд; Академия живописи выпустила из своих стен художников-новаторов В. Кандинского и П. Клее.*

*Обилие художественных впечатлений, естественно, побуждало к активному отклику, и А. Эйнштейн вскоре приобрел известность как знаток современного искусства и влиятельный музыкальный критик, сотрудник «Münchener Post» и «Berliner Tageblatt». Сотрудничество это продолжалось вплоть до 1933 года, то есть до прихода к власти Гитлера. Одновременно Эйнштейн состоял*

редактором «Zeitschrift für Musikwissenschaft» — одного из серьезных музыкальных журналов в Германии и публиковал исторические исследования, посвященные музыке XVI и XVII веков, работы обзорного характера (Geschichte der Musik. Leipzig, 1917—1918; «Heinrich Schütz»). Kassel, 1928).

Но наибольшую известность принесли ему в ту пору труды библиографические: немецкая обработка «Словаря современной музыки и музыкантов» (Eaglefiel-Hulla. A dictionary of modern music and musicians) и новое, расширенное издание «Музыкального лексикона» (Rietapf H. Musiklexicon. Berlin, 1929); в них проявилась не только обширная эрудиция автора, но и редкая его трудоспособность — в переработке Эйнштейна словарь Римана увеличился почти вдвое. Работы эти, стимулируя интерес молодого исследователя к библиографии, послужили хорошей подготовкой к предпринятому позднее капитальному труду — пересмотру и переработке тематического указателя творений Моцарта, составленного Кёхелем (Köchel L. Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W.A. Mozarts). Труды этому Эйнштейн отдал более десяти лет жизни: новое издание каталога Кёхеля, выпущенное в 1937 году, в 1940 было снабжено дополнением, а в 1947 переиздано в расширенном виде.

Большая часть этой работы пришлась на годы эмиграции. Приход к власти нацистов вынудил Эйнштейна, как и многих других его соотечественников, покинуть Германию (1933). После недолгого пребывания в Лондоне, Эйнштейн обосновался в Италии (Меццомонте близ Флоренции), где прожил до 1938 года. В 1939 году те же политические условия заставили его снова переселиться, на этот раз в США — сначала в Нью-Йорк, а затем в Нортхэмптон (штат Массачусетс), куда он был приглашен в качестве профессора колледжа Смита.

При всех сложностях эмигрантского существования А. Эйнштейн продолжал неутомимо работать, используя любую возможность знакомства с интересовавшим его материалом, предоставляющуюся в той или другой стране. В Меццомонте он занялся исследованием итальянского мадригала. К этой теме его подвели собственные ранние статьи о музыке XVI—XVII веков, и живой интерес к ней не покидал Эйнштейна вплоть до последних лет жизни.

Таким образом, два капитальных труда — один, посвященный светской вокальной музыке Италии XVI—XVII веков, другой — научной систематизации наследия Моцарта — велись почти параллельно. И в обоих случаях автор, начав с задач библиографического порядка, настолько углубился в анализ материала, что у него возникла потребность обобщить свои наблюдения в работах монографического характера. Так появился его трехтомный труд «Итальянский мадригал» («The Italian madrigal»), изданный в 1949 году Принстонским университетом, где за два года до того автору было присвоено звание доктора «Honoris causa».

Родилась в начале 40-х годов и большая книга о Моцарте, выдержавшая ряд изданий за рубежом и выходящая сейчас в СССР в русском переводе.

По содержанию и форме книга эта несколько отличается от монографий классического типа. Уже в подзаголовке («Моцарт, его личность, его творчество») Эйнштейн подчеркнул известную свободу в рассмотрении и изложении материала. За годы, отданные масштабному и в то же время кропотливейшему труду над тематическим указателем Кёхеля, он настолько сроднился с предметом исследования, так полно ощутил сложное сплетение гениальной одаренности и неповторимых черт личности композитора (проследив проявления ее в быту, в социальных взаимоотношениях, в профессиональном окружении), что именно такого, «живого» Моцарта и стремился запечатлеть в своем труде. В общем, он попытался осветить его человеческий и творческий облик с разных, подчас противоречивых сторон, не стремясь насильственно привести разные аспекты к общему знаменателю.

Этим и обусловлена структура книги. Ее можно уподобить скоите из отдельных очерков, затрагивающих разные проблемы и в то же время объединенных мыслью исследователя в целостный труд. Каковы же эти проблемы? Даже названия глав свидетельствуют о их широте и разнообразии: «Путешественник», «Моцарт и „вечно-женственное“», «Католицизм и масонство», «Бюргер и гений» и т. д. Такого рода эссе, собранные в первой части работы, заменяют традиционный для монографии биографический раздел.

Вторая часть книги посвящена обзору творчества Моцарта и по типу ближе к классическим трудам моцартоведов — Г. Аберта или Т. Визева и Ж. Сен-Фуа. Однако и здесь есть существенное отличие. Эйнштейн отказывается от характерного для предшественников хронологического принципа, дающего возможность проследить путь Моцарта от первых до последних дней с наибольшей полнотой и последовательностью. Он предпочитает рассматривать наследие композитора по жанрам, выделяя для каждого из них особую главу. В итоге и вторая часть распадается на ряд самостоятельных очерков, посвященных обзору определенного жанра и его места в творчестве Моцарта, а не этапам роста гениального композитора.

К такому методу изложения материала Эйнштейн прибегает ради более острой и четкой постановки интересующих его творческих проблем. Некоторые из них он выделяет потому, что они еще не получили достаточного освещения в моцартоведческой литературе, другие — потому, что здесь открывается возможность polemизировать с теми устоявшимися взглядами на Моцарта, которые с течением времени, а еще больше в свете политических событий, свидетелем которых оказался автор, — нуждаются, по его убеждению, в коренном пересмотре.

Знакомясь с книгой Альфреда Эйнштейна, не следует забывать, что писалась она в страшные годы гитлеровского нашествия,

писалась в эмиграции и впервые была опубликована в переводе на английский, а не на родном языке. Но всем своим существом она обращена к Германии, к той среде, которая выпестовала дарованье Эйштейна и разработала характерные для немецкого музыкознания принципы и методы исследования. К своим предшественникам в области моцартоведения он относится с глубоким уважением, хотя полемизирует с ними не только с позиций ученого, вооруженного опытом современной социологии, философии, психологии, но и с позиций человека, познавшего трагический опыт двух мировых войн. Поэтому к решению ряда вопросов Эйштейн подходит далеко не «академически», всячески подчеркивая непосредственную связь прошлого с настоящим и невозможность отрыва художественной проблематики от нравственных устоев общества. Этим объясняется жесткость, а подчас и нетерпимость возражений, направленных в адрес тех, кто все еще склонен утверждать в Моцарте примат «ангельского», рафаэлевского начала, не замечая всей глубины и драматизма его творческих исканий.

Основная задача Эйштейна — окончательно опровергнуть эту точку зрения, показав художника в сложной борьбе со временем и подчеркнув значение самой борьбы как для данной эпохи, так и для последующих времен и поколений. В Моцарте он видит не только небывало одаренного музыканта, но ярчайшего представителя того высшего духовного начала, которое одно лишь способно противостоять напору внешних и внутренних разрушительных влияний, искажающих облик искусства в критические для него эпохи. С этого, собственно, и начинается Эйштейн набрасывать литературный портрет композитора — с описания борьбы полярных сил, характеризующих гений Моцарта, и ее разрешения в «лучезарной гармонии», как следствие трудно завоеванного внутреннего равновесия.

Эйштейн подчеркивает, что это гармония выстраданная, мужественная, умудренная, ничего общего не имеющая ни с «греческой порхающей грацией», ни с беспечной веселостью рококо — чертами, которыми пытался наделить Моцарта XIX век. Исследователь связывает ее с органически присущей Моцарту независимость мысли: именно она помогла композитору в детстве пройти сквозь искушения ранних успехов и влияния «модных» музыкальных стилей, а в юные и зрелые годы — сквозь горечь неудач, сохранив в неприкосновенности свою индивидуальность, духовную утонченность и веру в высшие задачи искусства, подобно тому, как звуки волшебной флейты помогли героям его последней оперы выдержать испытания страхом и соблазнами.

В сущности, эта мысль и является руководящей нитью, скрепляющей главы книги Эйштейна; это ее «fido» (нить — итал.), если применить выражение Леопольда Моцарта, которым Эйштейн часто и охотно пользуется. Казалось бы, подобная позиция для XX века не так уж нова — она характерна для ряда работ, поя-

вившихся и до, и после книги Эйштейна; но, думается, никто не акцентировал ее с такой настойчивостью, как он. Возможно, пафос полемики Эйштейна направлен был не столько против отдельных представителей музыкальной науки, сколько против малодушной капитуляции перед идеями гитлеризма, к которым ряд его соотечественников — деятелей искусства пытался приспособиться, не пробуя оказать противодействие их губительному воздействию. В противовес этой капитуляции интеллекта Эйштейн, со всей страстью ученого и гуманиста, отстаивал внутреннюю независимость великого художника, как явление, способное служить образцом для человечества.

При этом он многократно подчеркивал, что Моцарт по складу характера и дарования отнюдь не был «революционером», что он не обладал ни широтой философско-политических взглядов Бетховена, ни яростной энергией борца, присущей Глюку, ни врожденным демократизмом мышления и языка, свойственным Гайдну и Шуберту; наоборот, он открыто называет его «традиционалистом». Отвага и бескомпромиссность Моцарта сказывались в ином — в верности самому себе и той художественной неподкупности, в силу которой он ни разу ни для кого не поступился своим эстетическим кредо. Этим-то и объясняется, по мнению Эйштейна, непостижимое совершенство моцартовских творений.

Какой бы проблемы ни коснулся Эйштейн, в любом его суждении проступает вышеизложенная точка зрения. Размышляет ли он о патриотизме Моцарта или его связях с масонством, рисует ли семейную среду и отношения композитора с отцом, анализирует ли церковную или симфоническую его музыку, говорит ли о влиянии на его стиль музыкантов-современников — надре Мартини, Иоганна Кристиана или Филиппа Эмануэля Баха, Глюка или Паизиелло, — в любом очерке подчеркивается острота избирательного чутья Моцарта, безошибочный отбор жизненных и художественных впечатлений, способных плодотворно участвовать в формировании его творческой личности, умение проложить собственный путь в искусстве.

С точки зрения важнейших задач современности оценивает Эйштейн и историческую миссию, выполненную Моцартом — органическое слияние предшествующего ученого стиля (то есть церковной полифонии) с новым галантным (светской гомофонией), а значит, и преодоление того кризиса, через который прошли и должны были пройти в своем развитии музыканты XVIII века. Это второе «fido» — вторая руководящая нить исследования Эйштейна, непосредственно связанная с его размышлениями о состоянии современной музыки и том разрыве между бытовым и профессиональным языком, который отдалил композиторов нашей эпохи от массовой аудитории.

Параллель между критическими моментами в развитии музыкального искусства XVIII и XX веков прямо автором не проводится, но подразумевается отчетливо, благодаря чему анализ моцар-

товских художественных принципов и соотношения традиционных и новаторских приемов в любом из культивируемых им жанров приобретает особо актуальное звучание.

Эти два основных аспекта исследования нашли отражение и в структуре книги, определив отбор и содержание «портретных» глав (первая часть) и угол зрения, главенствующий в очерках, посвященных творчеству (вторая часть). Благодаря такой четкой направленности композиция книги приобрела стройность и обзорность, делающие ее доступной для читателей разного уровня. То же можно сказать и о литературном стиле Эйништейна: адресуя свой труд не только музыкальным теоретикам-профессионалам, автор в ряде глав (особенно в первой части) сумел избежать обычной для музыковедческих работ тяжеловесности изложения и перегруженности сведениями, рассчитанными на специалистов.

В этом ученом исследовании порой явственно ощущается перо критика, журналиста, публициста, умеющего увлечь читателя занимательным документальным материалом и оживить теоретические рассуждения остроумными, язвительными или гневными «репликами в сторону». Отсюда выпуклость и весомость не только основных мыслей и наблюдений, но подчас и тех мельчайших бытовых деталей, с помощью которых Эйништейн помогает читателю заглянуть в творческую лабораторию гения (отметим хотя бы сведения о манере записи партитуры, присущей Моцарту). Возникающее благодаря этому ощущение достоверности является одной из самых привлекательных сторон книги.

Однако, при всех достоинствах работы Эйништейна, далеко не любое его положение кажется нам достаточно убедительным: в пылу полемики автор нередко впадает в крайности и в таких случаях допускает своего рода идеализацию, под стать той, против которой сам же и восстает. Упрек этот можно отнести к главам, где Эйништейн высказывает свой взгляд на национальное и народное начало в творчестве Моцарта. Концепция его явно направлена против яда нацистских «идей», против расовой теории и хищнического патриотизма, против вульгарного и ограниченного толкования понятия «народность искусства»; его задача — показать, насколько чужд всему этому гений Моцарта, как широка, даже безгранична, сфера его музыкальных замыслов. Однако в своем отпоре противникам Эйништейн забывает (а может быть, намеренно избегает говорить) о таком сложном явлении, как национальная психология, накладывающая неизгладимую печать на формирование любой творческой личности и ее образное мышление. Поэтому его попытка рассматривать Моцарта, как композитора, не принадлежащего «ни одной нации и в то же время каждой из них», утверждение его наднациональной, наднародной, надисторической сущности не имеет под собой необходимой опоры.

В пылу увлеченности Эйништейн лишает корневую систему его творчества всякой связи с реальной питательной почвой. Это явствует хотя бы из подчеркнуто резко противопоставления «ари-

стократически традиционного» мышления Моцарта «демократически оригинальному» мышлению Гайдна, и особенно из характеристики отношения обоих композиторов к песенному фольклору. Тут Эйништейн, в сущности, противоречит самому себе, не желая считаться с многообразием закономерностей, которые устанавливает в искусстве каждая яркая художественная индивидуальность: как бы естественно ни звучали народные мелодии в произведениях Моцарта (концертах, сонатах, дивертисментах, серенадах), Эйништейн трактует их как нечто чужеродное стилю композитора; в самом же обращении Моцарта к фольклору он видит лишь род веселого маскарада или, в лучшем случае, благодушно снисходительное отношение гения к элементарной первооснове искусства: так эlegantный аристократ подчас готов полюбоваться грубоватой деревенской красоткой. Сравнение это, при всей его броскости, кажется нам малоубедительным — чего же стоит тогда ограниченность процесса мышления, которую так упорно подчеркивает Эйништейн в любом произведении Моцарта?

Не меньшее сомнение вызывает и настойчивое упоминание автора о «профильтованности» искусства Моцарта, то есть отсутствии в нем, якобы, тех непосредственных связей с жизненными впечатлениями, которые так явственно проступают в искусстве Гайдна или Шуберта. В частности, это относится и к общению композитора с природой: Моцарт — комнатный человек, — утверждает автор, приводя строки из писем Моцарта-путешественника; природа его не вдохновляет, и уже это одно резко отличает его не только от композиторов XIX века, но и от Бетховена: «... музыка Моцарта не нуждается во внешних возбудителях, будь это даже картины природы, — пишет Эйништейн. — Она замкнута в самой себе, она следует собственным, небесным, астральным законам, и на нее не оказывает влияния реальное небо — ни сияющее, ни затянутое облаками».

Подобная цитата легко могла бы быть истолкована как отрицание какой бы то ни было связи музыки с действительностью, как готовность свести ее содержание к абстрактному соотношению звуков и форм, если бы этому не противоречили основная задача книги — создать портрет живого Моцарта — и конкретные анализы его произведений, жанровые черты которых весьма убедительно «привязаны» к кругу сложившихся бытовых отношений, условий, традиций, образов (см. анализы дивертисментов, скрипичных концертов, масонских кантат, песен, духовных произведений и т. д.).

Думается, в данном случае перед нами заблуждение, основанное на несколько одностороннем представлении о связи образного мышления художника с внешним миром. Конечно, Моцарт ни в письмах, ни в музыке не воспевал природу так, как это свойственно романтикам, и все же ощущение природы неотделимо от его творчества. Разве могли бы возникнуть такие тонко дифференцированные «ночные» сцены, как ария Сюзанны в саду, серенада

Дон-Жуана или тревожный терцет масок под окнами замка, без проникновенного ощущения поэзии ночи, ее то идиллического, то таинственного или тревожного колорита? Разве не предвещают медленные части концертов, сонат и оркестровых серенад образов и настроений, характерных для шопеновских ноктюрнов? Разве не передает оркестровое вступление к первой арии Розины — с его щебечущими трелями — свежести утренних красок, подчеркивающих, в силу контраста, одиночество героини? Таких примеров действительного участия природы в замыслах Моцарта можно привести много, хотя пейзаж как таковой и не получил в его музыке самостоятельного воплощения. Он воспринимается через ощущения, мысли, настроения человека и чаще всего представляет собой своеобразный подтекст к портрету, подобно пейзажу в знаменитой «Джоконде». В этом смысле Моцарт такой же «комнатный» человек, как и многие великие его современники, в том числе и Гёте, в лирике которого пейзаж необычайно лаконичен. Ведь многое здесь зависит от общезстетического направления, свойственного эпохе Просвещения — от той сдержанности в описании внешней среды, которая является одним из характерных ее признаков.

Иногда потребность рассматривать описываемые события вблизи, подвергать тщательному анализу отношения Моцарта к окружающими его людьми заслоняет от автора широкую перспективу общественной жизни эпохи; в частности, это относится к трактатке Эйнштейном социальной трагедии гениального художника. Его разрыв с аристократическими хозяевами исследователь склонен объяснять не только унижительными условиями придворной службы, но и особенностями характера Моцарта — сочетанием душевной независимости с полным отсутствием дипломатических способностей и частыми проявлениями детской доверчивости и вспыльчивости. В этом смысле история отношений с архиепископом Колоредо освещена им скорее с индивидуально-психологических, чем с тех общеисторических позиций, с каких разрыв Моцарта с правящей австрийской знатью рассматривается советским музыковедением.

Противоречивостью грешит и определение сущности церковной музыки Моцарта. Характеризуя «просвещенное» отношение семьи Моцартов к религиозным обрядам и представителям духовенства, подчеркивая присущий ранним мессам Моцарта (как и всей австрийской духовной музыке) светски-жизнерадостный, праздничный характер, совершенно верно отмечая, что в период творческой зрелости композитора привычные религиозные представления как бы подменяются в его сознании философскими взглядами, навеянными учением масонов, Эйнштейн все же пытается отграничить «благочестивый» гуманизм духовных произведений Моцарта (он это называет «католическостью в высшем смысле») от того прогрессивного общечеловеческого гуманизма, который составляет подлинное содержание всей музыки Моцар-

та — как светской, так и духовной. Эта двойственность позиции и придает сбивчивость его эстетическим определениям, хотя основная направленность конкретных анализов ведет читателя по верному руслу.

Иного рода возражения возникают при знакомстве со вторым разделом книги, целиком посвященным творчеству Моцарта. Хотя Эйнштейн выстроил свой труд иначе, чем это делали его предшественники, он все же не смог окончательно расстаться с испытанным хронологическим методом и применил его в построении отдельных глав: следя в них за развитием того или иного жанра, исследователь каждый раз снова проделывает тот же путь — от ранних опытов к поздним произведениям, продвигаясь как бы по концентрическим окружностям.

В сущности, главы эти представляют собой своеобразный комментарий к полному собранию сочинений Моцарта, нечто вроде дневника, отразившего многолетний опыт работы Эйнштейна над каталогом Кёхеля. Мессы и дивертисменты, симфонии и камерная музыка, оперы и клавирные произведения, арии и песни проходят перед читателем, сопровождаемые интересными экскурсами в историю жанра, меткими сравнениями и ассоциациями. Автор как бы перелистывает перед нами страницу за страницей, останавливаясь на наиболее значительных моментах, не упуская ничего, что могло бы, по его мнению, помочь читателю расширить угол зрения и по достоинству оценить смелость и тонкость художественных приемов Моцарта.

Во многом этот несколько медлительный метод обзора оправдывает себя, особенно когда автор «демонстрирует» те произведения, которые редко исполняются в концертах и мало знакомы не только широкой публике, но и знатокам. Едва ли не наибольший интерес в этом смысле представляет обзор церковной музыки Моцарта, равно как и анализ его дивертисментов и серенад; много нового откроет для себя читатель в главах, посвященных камерной — инструментальной и вокальной — музыке и произведениям, специально сочиненным для механических инструментов. Однако в труде, претендующем на универсальный охват творчества, подобная структура таит в себе опасность схематизма. Эйнштейн предвидел ее и даже заранее предупредил читателей об этом. Сам он сознательно предпочел данную структуру более традиционной, при которой путь композитора раскрывается постепенно, подобно тому, как из ростка год от года формируется «дерево с широкой кроной, листьями и плодами». Конечно, признается автор, подобное строение книги было бы более органичным, но оно потребовало бы широкой, повествовательной манеры изложения. Концентрируя же внимание читателя на какой-либо одной области творчества, Эйнштейн выигрывал в уплотненности материала, в возможности сопоставления на близком расстоянии произведений одного типа, но разной степени зрелости. Тут несомненное преимущество избранной им структуры. Недостаток же, по выраже-

нию самого автора, заключается в том, что нередко он бывал вынужден «делить неделимое». И нужно сказать, что с недостатком этим автор далеко не всюду смог справиться.

Дело не только в том, что неизбежное возвращение к начальному этапу творчества композитора от главы к главе все больше утомляет читателя, а автора зачастую заставляет повторяться. Гораздо существеннее тот механицизм группировки, при котором произведения несомненно родственные, такие, как *клавирные сонаты и клавирные же концерты*, рассматриваются отдельно друг от друга, да еще в довольно далеко отстоящих главах.

Сколько ни объясняй Эйнштейн логику подобного распределения материала тем, что от «облегченной» ансамблевой музыки с клавиром всего естественнее перейти к музыке концертной — сначала оркестровой, затем к сольным концертам для духовых инструментов, а от них уже к *клавирным концертам* (которые исследователь рассматривает, как синтез всего, достигнутого в данной области композитором), — чувство натяжки, нестроты последования глав не оставляет читателя. Думается, что при всем уважении Моцарта к установленным границам того или иного жанра замыслы его в большей степени определялись особенностями звучания и техническими возможностями инструмента (весьма индивидуально при этом трактованными), а это давало ему право не только смело обходить жанровые границы, но, как правило, смешивать признаки разных жанров.

Особенно обнаженно выступает схематизм членения в разделе «Опера», где догматизм жанрового принципа грубо довлеет над самым методом анализа, заставляя Эйнштейна дробить драматургию Моцарта на ряд замкнутых, не сообщающихся между собой отсеков — оперы *seria* (от «Митридата» до «Милосердия Тита»), оперы *buffa* (от «Мнимой простушки» до «Так поступают все», вкуче с «Мнимой садовницей», «Свадьбой Фигаро» и «Дон-Жуаном»), немецкие оперы (от «Бастьена и Бастьенны» до «Волшебной флейты», вкуче с «Тамосом», «Заудой» и «Похищением из сераля»).

Автору этих строк уже приходилось возражать и против формального подхода к трактовке оперных жанров, явствующего из подобного дробления, и, особенно, против ошибочных выводов о неравноценности зрелого оперного наследия Моцарта, сделанных на подобной основе Эйнштейном\*. «Итальянские оперы, — пишет Эйнштейн, — не нашли продолжателей; Моцарт — с исторической точки зрения — напрасно произвел их на свет. Германия не могла заставить их плодоносить, в Италии они, несмотря на весь энтузиазм, проявленный Россини, прошли вообще незамеченными, а уж сам Россини и вовсе ничего здесь не позаимствовал. А вот «Волшебная флейта» стала исходным пунктом немецкой оперы, и без нее, вероятно, не было бы ни «Оберона», ни «Вампира», ни

«Ганса Гейлинга», а следовательно ни «Тангейзера», ни «Лоэнгринда», ни всего, что за ними последовало».

Трудно согласиться с такой оценкой, крайне ограничивающей подлинное историческое значение моцартовской драматургии. Ведь на самом-то деле, при менее схематичном способе анализа, нельзя не усмотреть глубокой, органической связи между всеми зрелыми операми, созданными Моцартом, — написаны ли они на итальянское или немецкое либретто, в серьезном или комедийном жанре. Ибо любой из оперных жанров Моцарт подчиняет своей драматической идее, своему замыслу, накладывая на трактовку сюжета и сценических образов печать своей художественной индивидуальности и национального душевного склада. Только механичность дробления помешала Эйнштейну увидеть, что и в области оперы Моцарт выполнил великую историческую миссию. Он объединил достижения трагедийного и комедийного жанров, создав реалистический музыкальный театр, опиравшийся на опыт мировой музыкальной сцены и в то же время успешно развивавший молодые ростки национальной драматургии. Таким образом, Моцарт явился родоначальником не только классической венской симфонии, но и классической венской, вернее, австрийской оперы.

Приходится признать, что и другие возражения, возникающие при знакомстве с концепцией А. Эйнштейна, немаловажны. Однако это не снижает интереса к его работе, к тому огромному материалу, который ему удалось компактно охватить, к умению сочетать исследовательские задачи с задачами популяризаторскими. Книга написана с импонирующей свободой, даже непринужденностью, и это само по себе создает ощущение большой доступности даже чисто теоретических глав.

В заключение добавим, что передача живой, подчас небрежно-разговорной интонации автора, в сочетании со сложным построением фраз и периодов, представила немалую трудность для переводчика. Но хочется отметить, что в переводе Е. Закс задача эта выполнена с достаточной гибкостью: при верности оригиналу здесь найдены оттенки, точно передающие смысл и в то же время отвечающие своеобразному рисунку речи А. Эйнштейна. Разумеется, явные опечатки в переводимом издании исправлены редактором без специальных примечаний и комментариев.

Е. Черная

\* См.: Черная Е. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М., 1963.

## ОТ АВТОРА

Книга эта не предназначена для знакомства с биографией и творчеством Моцарта. Она адресована читателям, уже знакомым с важнейшими датами его жизни, прежде всего тем, кто хотя бы слышал и любит некоторые его творения. Возможно, книга подтолкнет их к дальнейшему познанию.

Долгие годы я обстоятельно занимался Моцартом, особенно тщательно работая над третьим изданием хронологически-тематического каталога Кёхеля, по которому принято обычно обозначать произведения Моцарта. За время этого многолетнего труда (1929—1937) я изучал не только внешние, формальные признаки моцартовских рукописей и их изданий, но вникал в сущность и стиль каждого произведения в отдельности. В ряде случаев я при этом неизбежно приходил к новым выводам, и, вероятно, можно понять возникшую к концу работы потребность представить эти выводы не в форме сухого каталога, а в более индивидуализированной и живой их взаимосвязи.

Я не стремился вновь во всех подробностях изложить историю жизни Моцарта, историю, за последние десятилетия очень скупо пополнявшуюся новыми материалами. В мои намерения входило только как можно непосредственное и отчетливее обрисовать характер Моцарта, а также людей и события, которые решающим образом на его характер повлияли. Упомянуто или «описано» здесь отнюдь не каждое его произведение; я и тут не стремился достичь «полноты», но приложил все усилия, чтобы то или иное произведение Моцарта включить в общий круг его творчества и именно это целое рассмотреть в аспекте, характеризующем и время его возникновения, и наше к нему отношение.

Я многим обязан обширной моцартоведческой литературе, вызывавшей у меня и совпадающие суждения и несогласия. Но особой признательности заслуживают три новейшие публикации: в первую очередь — четыре появившихся пока тома Т. Визева и Ж. де Сен-Фуа (*Wyzeva Th., Saint-Fois G. W. A. Mozart. Paris, 1912—1939*); два первых являются плодом коллективной работы авторов, два последних — только Ж. де Сен-Фуа. С особой радостью я узнал, что за это время им был закончен последний, пятый том [1946]. Побудительным стимулом к написанию главы о моцартовском клавирном концерте послужило углубленное ис-

следование К. М. Гёрдлстоуна (*Girdlestue Ch. M. Mozart et ses concertos pour piano, v. 1—2. Paris, 1939*). Наконец, хочу упомянуть ценную популярную брошюру о Моцарте Эрика Блома (*Bloom E. Mozart. London, 1935*). Письма обоих Моцартов цитированы здесь по изданию Шидермайра (*Die Briefe W. A. Mozarts und seine Familie, Bd 1—5. Münch.-Lpz., 1914*), но без сохранения дипломатической точности в передаче всех особенностей орфографии Вольфганга и Леопольда.

Этому немецкому изданию предшествовало другое, на английском языке (*New York, Oxford University Press, 1945*). В силу особых обстоятельств я хотел бы отметить, что рукопись оригинала была закончена 1 августа 1942 года и с тех пор никаких изменений в текст внесено не было.

Нордхемптон, Массачусетс,  
9 мая 1945 года

АЛЬФРЕД ЭЙНШТЕЙН



## ПУТЕШЕСТВЕННИК

великий Моцарт, как и другие гении, служит ярчайшим примером того, что в человеке сливаются начала телесное и духовное, животное и божественное, и чем крупнее такая личность, тем отчетливее проступает в ней двойственность, тем явственнее становится борьба, которую ведут в ее душе полярные силы, но тем прекраснее равновесие, тем лучезарнее гармония, наступающая при разрешении диссонансов.

Божественное начало в Моцарте выражено столь ярко, что целая эпоха взирала на него сквозь призму ложной идеализации. Не будь у нас точных сведений о жизни Моцарта, он, вероятно, казался бы нам, подобно Шекспиру, существом полумифическим, и его **клавирные** концерты, его четыре больших симфонии, его «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта» тоже считались бы порождением некоей полуполюгендарной творческой силы, как это и случилось с трагедиями поэта из Стратфорда-на-Эйвоне. И с тем же правом, с каким мы толкуем драматургию Шекспира, мы сумели бы более или менее удовлетворительно истолковать с «исторической» точки зрения творения Моцарта. Впрочем, они все равно не уместились бы в рамках нашего историзма, а устремились бы в непостижимую вечность искусства.

Как художник, как музыкант, Моцарт кажется нам «существом нездешнего мира». Повторяю, в определенный период XIX века, то есть в период романтизма, творчество Моцарта казалось столь завершенным, столь «божественно» безупречным, что даже самый тиранический представитель эпохи — Рихард Вагнер — в своем труде о Бетховене охарактеризовал Моцарта, как «нежного гения света и любви». Характеристика, данная Вагнером, не вызвала ничьих возражений. Она находилась в полном созвучии даже с мнением противников вагнеровского искусства, например, с мнением Роберта Шумана, который считал, что симфония **g-moll** Моцарта полна «подлинно греческой, порхающей грации», или с высказываниями Отто Яна, первого серьезного биографа Моцарта. Ян вовсе не по неведению игнорировал глубокие диссонансы в жизни и творчестве Моцарта, ибо, в отличие от Вагнера и Шумана, он был знаком с большей частью моцартовских писем. А письма эти с такой силой обнаруживают в Моцарте «человека здешнего мира», в них так непосредственно выступает полнокровная, ребяческая, человеческая, слишком даже человеческая личность

художника, что письма его нигде, а тем паче в Германии, не решались опубликовать полностью. Вот почему и вдова композитора, вкуче с другими «благонамеренными» лицами, постаралась так тщательно вымарать целые страницы писем, особенно тех, которые относятся к последнему периоду его жизни, что восстановить их уже невозможно. И все же благодаря этим письмам, самым непосредственным, самым неприкрашенным, самым правдивым из всех, когда-либо написанных музыкантом, мы знаем Моцарта-человека.

Многие дни, месяцы, даже отдельные годы короткой жизни Моцарта окутаны для нас мраком. Мы ничего не знаем ни о том, что было с ним в 1775—1776 годах, проведенных в Зальцбурге, ни о месяцах, протекших между возвращением Моцарта из Парижа в 1778 году и постановкой «Идоменей», ни о том, наконец, что происходило в 1789 году, который композитор провел в Вене.

Зато обо всем, что было с Моцартом в другие годы, месяцы и даже дни, включая и интимную его жизнь, мы знаем точнее и глубже, чем о любом великом музыканте XVIII, XIX и даже XX столетия.

Да, мы знаем о Моцарте так много и с такой точностью, что для нас образ человека не всегда совпадает с образом творца. На самом же деле оба они составляют замечательное единство. Юноша, писавший озорные послания сестре и скабрзные письма «кузиночке», развлекался всюю, сочиняя свои каноны с абсолютно несалонным текстом. Создатель «Музыкальной шутки» был носителем музыкально-теоретической мудрости, которую даже собирался облечь в достойную литературную форму. Великий драматург Моцарт предстает перед нами пронизательнейшим, неподкупным и беспощадным наблюдателем людских страстей. Его музыка обнажает тайны сердца, которые так прекрасно знал Моцарт-человек.

И все же утверждение, что Моцарт был гостем на нашей земле, в какой-то мере справедливо, как в самом высоком, духовном смысле (и об этом мы будем еще неоднократно говорить на протяжении нашей книги), так и в обычном, житейском. Никогда и нигде Моцарт не чувствовал себя дома. Ни в Зальцбурге, где он родился, ни в Вене, где он умер. А между Зальцбургом и Веной пролегли годы, в которые Моцарт объездил чуть не всю Европу, и на эти разъезды ушла большая часть его жизни. Впрочем, тягу к странствиям Моцарт испытывал постоянно, а вот к оседлому образу жизни он возвращался всегда неохотно и по принуждению.

«Сердце мое переполнено восторгом и восхищением, радостью, потому что мне так весело в этой поездке, потому что в карете так тепло и потому еще, что кучер наш — премилый парень, который всякий раз, как только чуть позволяет дорога, мчит нас во всю прыть», — пишет Моцарт домой (Вёргль, 13 дек. 1769) с одной из ближайших почтовых станций, отправляясь в первое свое итальянское путешествие. И как завидует он позднее молодому Йиров-

цу, который в 1786 году тоже едет в Италию. «Счастливым вы человек! Ах, если б мы могли поехать вместе, вот было бы счастье!»

Как раз в конце этого года Моцарта безудержно потянуло опять посетить Англию. Он предлагает старику-отцу взять на «попечение» двух внучат, но отец ему очень твердо отказывает. Первенец Моцарта умер в Вене еще в 1783 году, когда Вольфганг вместе с Констанцей находился в Зальцбурге, и супруги ничего не знали о случившемся. Вероятно, и двое младших детей оставались бы под надзором деда гораздо дольше, чем хотелось бы старику. Но какое значение имеют для Моцарта дети, коль скоро речь идет о поездках! Пусть их хиреют и умирают. Дело идет о *творчестве!* А поездки не только не мешают творчеству Моцарта, наоборот, они его стимулируют. И если ему не всегда удается путешествовать столько, сколько бы хотелось (а именно так и случилось в последнее венское десятилетие), — что же, тогда он, по крайней мере, переносит свой домашний очаг, который так никогда и не стал настоящим семейным очагом, из одной квартиры в другую, из города в пригород, из пригорода в город. Даже Бетховен не менял жилья так часто, хотя у него имелись на то вполне реальные основания; но Моцарт чувствовал душевную потребность в новой обстановке, в новом окружении, чтобы в них почерпнуть новые творческие стимулы. Ради этого он согласен терпеть все неудобства переезда — они заменяют ему неудобства почтовой кареты.

Путешествовать Моцарт начал очень рано. 12 января 1762 года отец везет мальчика, которому не было еще шести лет, ко двору мюнхенского курфюрста и до 1773 года руководит всеми его поездками.

Отцом мы и займемся сейчас, ибо попытку понять Моцарта-путешественника мы должны сочетать с изучением его «генеалогии».

В памяти потомства Леопольд Моцарт остался только как отец своего сына. Если бы не родство с Вольфгангом Амадеем, имя старшего Моцарта ничем бы не выделялось среди других дельных музыкантов XVIII века, занимавших скромное положение при бесчисленных дворах светских и церковных князей Южной Германии. Впрочем, даже в этом узком кругу Леопольд не сумел выдвинуться на первое место — должности главного капельмейстера он так и не добился.

Зато как отец гения Леопольд ясно понял свою задачу: без него сын, который и покорялся, и противодействовал ему, никогда не закалил бы своего характера, не достиг бы таких высот.

Поэтому сияние, окружающее сына, падает и на отца и вырывает его из тьмы времен.

Отец этот не всегда нам симпатичен. Но образ его со всеми светлыми и темными чертами закончен и пластичен. И если не

талант, то честолюбие, воля, энергия высоко поднимают Леопольда над многими его современниками. Он был не только «музыкант». Оставленное им литературное наследие — скрипичная **школа** (1756) — обеспечивает ему скромное место в любой истории инструментальной музыки и при любых обстоятельствах. Да, не будь у него даже гениального сына, Леопольд Моцарт все же остался бы известен как автор «Опыта основательной скрипичной игры» — труда, законченного в те самые месяцы, когда был зачат Вольфганг Амадей.

Свою краткую автобиографию для сборника «Историко-критические статьи, дополняющие восприятие музыки» (составленного Ф. В. Марпургом) Леопольд написал, когда сыну его шел первый год. Это «Сообщение о современном состоянии музыки при дворе всемилостивейшего и светлейшего курфюрста архиепископа зальцбургского за текущий 1775 год» является очерком жизни и творчества тридцативосьмилетнего композитора. Вот что сообщает Леопольд о себе: «Господин Леопольд Моцарт, уроженец имперского города Аугсбурга, скрипач и концертмейстер оркестра, сочиняет церковную и светскую музыку. Родился он 14 ноября 1719 года; в 1743 году, отложив занятия логикой и юриспруденцией, поступил в услужение к его светлости курфюрсту. Приобрел известность во всех видах композиции, однако сочинений своих в печать не отдавал, и только в 1740 году собственноручно выгравировал на меди 6 сонат для трех инструментов (а 3), главным образом, чтобы поупражняться в искусстве гравирования. В июле 1756 года опубликовал свою школу скрипичной игры...

Среди произведений господина Моцарта, известных в рукописи, следует главным образом отметить множество сочинений контрапунктического характера и другие церковные произведения; далее — множество симфоний, частью только а 4, частью для всех обиходных инструментов, и более тридцати больших серенад, в которых имеются соло, предназначенные для различных инструментов. Кроме того, ему принадлежит множество концертов, особенно для флейты, гобоя, фагота, валторны, трубы и пр., бесчисленные трио и дивертисменты для самых различных инструментов; также двенадцать ораторий и много музыки для театра и даже для пантомимы; особенно же много так называемой **музыки** на случай, как-то: солдатская музыка с трубами, литаврами, барабанами и свистками, наряду с обычными инструментами, турецкая музыка; музыка со стальным фортепиано и, наконец, музыка для катанья на саях — с пятью санными колокольцами; мы не говорим уже о маршах, о так называемых ноктюрнах, о сотнях менуэтов, об оперных танцах и тому подобных произведениях».

Эти сведения мы можем еще несколько дополнить. Леопольд был старшим из шести сыновей аугсбургского переплетчика Иоганна Георга Моцарта, за предками которого по отцовской линии можно проследить до XVII и даже до XVI века. Имя, которое сейчас кажется нам синонимом грации, звучало когда-то грубее —

что-то вроде Мотцерт, а то и вовсе грубо; носителями его были, вероятно, ремесленники и крестьяне. Мать Леопольда Анна Мария Зульцер, вторая жена переплетчика, тоже была уроженкой Аугсбурга. Она пережила своего мужа, который умер 19 февраля 1736 года в возрасте пятидесяти семи лет, на тридцать с лишним лет и, очевидно, жила в достатке, ибо как раз, когда писалась «Школа скрипичной игры», Леопольд энергично хлопотал о наследстве, опасаясь, как бы многочисленные братья и сестры не обошли его при дележке имущества — каждый из них при предварительном подсчете уже получил 300 гульденов в счет своей доли.

Очевидно, Леопольда отличала от прочих родных врожденная интеллигентность, поэтому он и не стал ремесленником, подобно СБОИМ братьям Йозефу Игнацу и Францу Алоизу — весьма почтенным переплетчикам. Крестный отец Леопольда, каноник Иоганн Георг **Грабер**, определяет его дискантистом в хор при церкви св. Креста и св. Ульриха, ибо церковному певчему всегда открыт путь в духовство. Здесь Леопольд учится не только петь, но и играть на органе. Когда в 1777 году Вольфганг познакомился в Мюнхене с бывшим соучеником отца, тот еще ясно помнил, как темпераментно играл на органе в монастыре Вессобрунн молодой Леопольд. После смерти отца Леопольда посылают в Зальцбург и оказывают ему денежную поддержку, полагая, что деньги эти будут употреблены на изучение теологии. Однако Леопольд уже тогда был дипломатом. Он лелеет в душе совсем другие планы и только «водит попов за нос, прикидываясь, что станет священником». В течение двух лет, проведенных в зальцбургском университете, Леопольд изучает вовсе не теологию, а логику и, как он утверждает, юриспруденцию. Вероятно, из-за этого ему перестали высылать пособие из Аугсбурга. И потому Леопольд вынужден прервать занятия и поступить камердинером в услужение к президенту соборного капитула, графу Иоганну Баптисту Турн **Валзассина-и-Таксис** (дворянский род, всемирно известный благодаря наследственному званию главного почтмейстера Священной Римской империи).

Вот, пожалуй, и все, что мы знаем о первом двадцатилетии Леопольда Моцарта. Кто были учителя, обучившие его игре на органе и композиции, остается невыясненным. Легче установить, какие произведения он пел в аугсбургском церковном хоре. То были духовные концерты южнонемецких и итальянских мастеров. Самым блестящим и влиятельным среди них был капельмейстер императорского двора И. Й. Фукс.

Что же до вольного императорского города Аугсбурга, объединившего в своих стенах католиков и протестантов, то его **влияние** на Леопольда сказалось, пожалуй, в некотором безразличии, вернее даже в критическом отношении к поповству. Стать священником ему расхотелось. Кроме того, на вкусы Леопольда, бесспорно, повлиял царивший здесь солидный, несколько провинциальный стиль церковной музыки и грубоватый, южнонемецкий дух **музы-**

ки светской. Особенно резко проявился он в «Аугсбургском застолье» патера Валентина Ратгебера. Это — объемистый сборник народных, крестьянских и городских песен; туда же вошли хоры, quodlibets и инструментальные песни. Все это в четырех выпусках вышло в 1733—1746 годах у Лоттера, аугсбургского издателя Леопольда; все они полны баварско-швабского юмора, добродушного и грубоватого. В семействе Моцартов пьесы эти играли большую роль, без них не могли бы возникнуть не только «Катанье на санях» и «Крестьянская свадьба» Леопольда, но и юношеская «Музыкальная галиматья» Вольфганга. Леопольд был весьма невысокого мнения о своих аугсбургских земляках, а Вольфганг тем более, но это южнонемецкое наследие было у них в крови.

Мы не знаем, что привлекло Леопольда в Зальцбург. Дорога туда из Аугсбурга вела через такой культурный центр, как Мюнхен; Ингольштадт — баварский университет — по своему духу был тоже ближе аугсбуржцам и предоставил бы те же возможности для строго ортодоксального воспитания юного теолога, что и университет в Зальцбурге. Может быть, каноники св. Ульриха потому и направили Леопольда в Зальцбург, что св. Ульрих был одним из бенедиктинских монастырей, которые некогда способствовали основанию зальцбургского университета, а из сорока аугсбургских каноников некоторые (Дитрихштейн, Вальдштейн и пр.) были одновременно канониками в Зальцбурге?

Как бы там ни было, судьба приводит Леопольда к берегам Зальцаха, а это имело последствия и для Леопольда, и для Зальцбурга. Изучение логики оказало весьма глубокое воздействие на образ мыслей старшего Моцарта. Он становится «образованным» музыкантом, который размышляет не только об окружающем мире и людях, но и о закономерностях искусства. Его интересуют литература и картины Рубенса, живо занимает малая и большая политика малых и больших деспотов. Леопольд прилично знает латынь и прекрасно владеет родным языком; пишет он на редкость свободно, уснащая свои письма множеством крепких народных южнонемецких речений — они-то и придают особую прелесть его стилю. Всякий, кто прочтет его описания Парижа, или Лондона, или хоть одно из писем к сыну в Мангейм, убедится, сколь живо и выразительно было перо отца Моцарта. Когда же он описывает чувства, овладевшие им в утро отъезда жены и сына в Париж, — роковое утро, ибо ему уже не суждено было свидеться с женой, — правдивость и реализм этих описаний бессознательно для него переходят в поэтическое изложение (25 сент. 1777):

«Как только вы уехали, я, совсем обессиленный, поднялся по лестнице и бросился в кресло. При расставании я изо всех сил старался держать себя в руках, чтобы не сделать наше прощание еще более грустным, и в суете позабыл дать моему сыну отцовское благословение. Подбежав к окну, я послал его вам вдогонку, но я не видел, как вы выехали из ворот, и мы решили, что вы давно уже проехали мимо, ибо перед этим я долго сидел, не думая ни о

ком и ни о чем. Наннерль рыдала ужасно, я насилу ее успокоил. Она жаловалась на головную боль и на колики в желудке. Наконец ее вырвало, и очень сильно. Я положил компресс ей на голову, она легла в кровать и попросила закрыть ставни. Опечаленный Пимс лег с ней рядом. Я ушел к себе в комнату, прочитал утреннюю молитву, лег в половине девятого в постель, почитал книгу; понемногу я успокоился и задремал. Пришел пес, я очнулся, он просился на двор, и поэтому я решил, что должно быть уже около двенадцати, и собаку пора выводить. Я встал и накинул на себя шубу. Наннерль спала крепким сном; я посмотрел на часы, была половина первого. Вернувшись с собакой, я разбудил Наннерль и приказал подать обед. У Наннерль совсем не было аппетита. Есть она не стала и сразу же после обеда легла опять в постель. Я же, как только ушел господин Буллингер, тоже улегся и предался молитвам и чтению. Вечером Наннерль была уже здорова и голодна; мы сыграли с ней партию в пикет, потом поужинали в моей комнате, после ужина сыграли еще несколько партий и, наконец, с помощью божьей улеглись спать. Так прошел этот грустный день и, право же, я никогда не думал, что мне придется пережить такое».

Впрочем, не исключено, что тонкий дипломат Леопольд думал своим безыскусным описанием произвести впечатление на сына, который как раз находился в самом радостном расположении духа. «Все будет прекрасно. Надеюсь, папа чувствует себя хорошо и весел, как я...» (23 сент. 1777).

Во время длительных поездок со всей семьей или вдвоем с сыном Леопольд приобрел житейский опыт и светские навыки, которые еще усилили в нем чувство превосходства над окружающими. Впрочем, чувство это оказалось даром данайцев. Оно позволило ему относиться свысока к братьям по профессии и критически к начальству, и тем самым изолировало от сослуживцев которые, разумеется, его недолюбливали.

«Дипломатическое чутье» нередко заставляло Леопольда искать в словах и поступках окружающих чувства еще более низменные, чем те, которые были им присущи. Оно не только помогало ему делать острые наблюдения, но и толкало на роковые ошибки. Однако кто бы мог отрицать правоту Леопольда, когда в письме к сыну (18 окт. 1777) он высказывает все, что думает об окружающих, и всячески его предостерегает: «Прошу тебя, полагайся единственно на бога, всё в его деснице; люди — все — недобряки. Чем старше ты станешь, чем больше будешь иметь с ними дело, тем глубже постигнешь эту печальную истину». Неужели Леопольд читал «Государя» Маккиавелли: «...Ведь в общем о людях можно сказать, что они неблагодарны, неустойчивы, лицемерны, трусливы перед лицом опасности и корыстолюбивы. Покуда ты делаешь им добро, они твои душой и телом, и предлагают тебе свою кровь и имущество, жизнь и детей... Но все это только до поры до времени, покуда собственные твои нужды от них далеки.

Стоит тебе только обратиться к ним с просьбой, как все тотчас же поворачиваются спиной?»

Ипохондрия Леопольда уравнивается нежной любовью к семье, его предусмотрительной заботой обо всем, что касается повседневных дел. Организаторские таланты его проявляются блистательнее всего во время гастрольных поездок. Ведь странствие в 1760 году с женой и двумя хрупкими детьми почти по всей Европе — странствие, во время которого он совмещал обязанности руководителя поездок и **импресарио**, — могло казаться просто авантурой. Однако следует вспомнить о честности и порядочности Леопольда во всех вопросах, касающихся его личной жизни и профессии. Да, его «коллеги» — грубые ремесленники и пьянчуги. Архиепископ не только «благодетель», но еще враг и тиран, которого не грех иногда и провести (к сожалению, архиепископ не очень-то склонен терпеть, чтобы его водили за нос). Но со всеми слабостями Леопольда нас примиряет его горькая судьба, трагизм которой он мучительно сознавал. **Сын** был солнцем и светом его жизни. И ему казалось, что если бы Вольфганг во всем и всегда подчинялся его руководству, он достиг бы вершины успеха. А между тем отец видит, что сын ускользает от него. И Леопольд умирает в полном одиночестве; только переписка с дочерью и радость, которую ему доставляет внучонок, скрашивают его последние годы. Дед с восхищением замечает проявления музыкального дарования в малыше. Но на этого ребенка не легло и отблеска наследственной одаренности.

Впрочем, мы забежали вперед. Пора вернуться к характеристике Леопольда. Служба в качестве камердинера у президента соборного капитула графа Турн и Таксис оказалась только путем, вернее, обходным путем, который привел Леопольда к музыке. В 1740 году он посвящает патрону свой первый опус — шесть церковных и камерных сонат для двух скрипок и баса, которые он выгравировал собственноручно. Посвящая произведение прелату, Леопольд в барочном стиле эпохи величает его своим «солнцем» и «отцом», чье благодетельное влияние «разом извлекло его из жестокой тьмы горестей и вывело на дорогу, ведущую к достижению самых счастливых обстоятельств». (Одна из этих сонат впоследствии была переиздана.)

Что за удивительная смесь старомодной чопорности и намеков на более свободный галантный стиль! Развитие Леопольда-музыканта протекало в трудные десятилетия, когда элегичность и благородство староклассического стиля — **черты**, олицетворенные в творчестве Корелли, Баха, Генделя, Вивальди, — как бы грубеют и окаменевают, и в искусство начинает проникать новый, галантный стиль, порожденный влиянием оперы **buffa**. Леопольду так никогда и не удалось найти средний путь между этими двумя направлениями.

Впрочем, это не помешало ему сразу же окунуться в полный поток музыкальной жизни Зальцбурга. Здесь процветала

шумная хоровая музыка, звучавшая в соборе и бесчисленных церквях католической резиденции, и инструментальная, предназначенная для дворов прелатов и придворной знати. Музыка сопровождала и университетские спектакли. Исполнялись здесь и оратории, а порой даже оперы. Звучало все весьма провинциально, **но** Леопольд понял это, только вернувшись из своих путешествий, то есть после 1762 года. Теперь же, к великопостным дням 1741 года, он пишет близкую к оратории кантату «Погребение Христа» для трех солистов, с речитативами, ариями, дуэтом и завершающим хором (текст ее **сохранился**), а в 1742 году сочиняет для малой аудитории университета музыку к школьной драме «Античные герои» — в мифологическом стиле и с поучительной моралью. В 1743 году им была написана еще одна кантата на тему «страстей Христовых» («Христос осужденный»), для четырех солистов и хора.

Произведения эти открывают Леопольду путь в придворную капеллу архиепископа. Еще в 1743 году он получил место скрипача в оркестре, а в 1744 году ему поручают — что служит доказательством его рано проявившегося педагогического дарования — обучать мальчиков-певчих игре на скрипке и жалуют звание придворного композитора.

Леопольд Моцарт может, наконец, подумать и о создании собственной **семьи**. Очевидно вскоре после переезда в Зальцбург он познакомился с Анной Марией Пертль, дочерью попечителя приюта св. Гильгена у Вольфгангзее, ибо через много лет (21 ноября 1772) пишет ей из Милана: «Кажется, минуло уже двадцать пять лет с тех пор, как нам пришла в голову хорошая мысль пожениться. Правда, мысль эту мы лелеяли очень долго. Но для осуществления хороших намерений требуется время».

Суховатая любезность Леопольда характеризует отношения обоих супругов. Конечно, их брачную жизнь никогда и ничто не омрачало. Анна Мария Моцарт была на год моложе Леопольда. Родилась она 25 декабря 1720 года в замке Хюттенштейн у св. Гильгена. Рано осиротев, Анна Мария всегда и во всем признавала превосходство своего мужа. Это была добрая, ограниченная женщина, великолепная хозяйка и мать, большая охотница до зальцбургских сплетен, событий и происшествий. Она знала всех обывателей маленькой резиденции и судила о них столь же благожелательно, сколь критично и саркастически отзывался о них ее супруг. Вольфганг нежно любил свою мать, хотя относился к ней без малейшей почтительности. Именно от нее унаследовал он свои наивные, веселые, ребяческие черты — все, что можно назвать в его характере «зальцбургским». Ибо в те времена во всей германской империи, если дело касалось серьезных намерений, ума, благоразумия, зальцбуржцы пользовались **не** очень доброй славой. Зато считалось, что они чрезвычайно преданы чувственным наслаждениям и абсолютно враждебны духовному началу.

Казалось, именно в них собраны все свойства, которые обычно приписывают Гансвурсту — протагонисту южногерманских народных комедий. Недаром Касперль Ларифари\* — тоже уроженец Зальцбурга. Правда, он немного и мюнхенец, и чуть-чуть венец, и к тому же еще ломбардец или венецианец. (Зальцбург расположен в самом центре треугольника, образуемого этими городами.) Вольфганг прекрасно знал эти особенности своих земляков, ненавидел их и все же порою отдавал им дань — так, чуть-чуть, самую малость.

У Леопольда и Анны Марии было семеро детей, пятеро из них умерли в младенчестве, как впоследствии дети Вольфганга. В живых остались двое — Мария Анна Вальпургия Игнасия (Наннерль), которая родилась 30 июля 1751 года, и последний, седьмой — Вольфганг Амадей, родившийся 27 января 1756 года.

Первые проблески музыкального дарования сына сразу же изменили весь строй жизни и мыслей Леопольда. Отныне все его действия и желания направлены только на Вольфганга. До 1756 года честолюбивые претензии Леопольда на первенство в придворной капелле оставались безуспешными, ибо должность капельмейстера здесь занимал Иоганн Эрнст Эберлин, гораздо более одаренный, чем старший Моцарт. Да Леопольд и сам считал Эберлина «основательным и законченным мастером», примером удивительной продуктивности и легкости творчества. В пору, когда Эберлин умер, Леопольд путешествовал со своими детьми. Гастроли эти Леопольд рассматривал, как моральный долг и как способ составить состояние. Правда, где проходил водораздел между долгом и материальными интересами — сказать довольно трудно, но Леопольд считал эти поездки куда важнее выполнения своих служебных обязанностей. Преемником умершего Эберлина становится Джузеппе Франческо Лолли, довольно посредственный музыкант, бывший вице-капельмейстер при Эберлине. С трудом, угрожая навсегда бросить Зальцбург, Леопольд добивается, наконец, 28 февраля 1763 года места вице-капельмейстера. Но выше этого ранга он так никогда и не поднялся.

В 1772 году умер архиепископ Сигизмунд фон Шраттенбах. Целых семнадцать лет управлял он своей паствой в терпимом патриархальном духе и благоволил к семейству Моцартов. Его преемнику Иерониму Колоредо, сыну имперского вице-канцлера в Вене при императоре Франце I, было всего сорок лет. Почтитель Вольтера и Руссо, сторонник реформ императора Иосифа и объект ненависти зальцбуржцев, Колоредо вовсе не собирался терпеть бесконечные отлучки своего вице-капельмейстера Леопольда Моцарта и своего придворного концертмейстера и органиста Вольфганга Амадея. Конфликт между властью и гением стал неизбежен.

\* Касперль Болтун — комедийный персонаж австрийского народного театра, созданный выдающимся актером венского Леопольдштадт-театра И. Ларохе. (Ред.)

Конфликт этот приобрел мировую известность и имеет историческое значение, однако в данном случае чаши на весах справедливости склоняются то в одну, то в другую сторону — не во всем следует винить власть и архиепископа. Но как бы там ни было, Леопольда затирают все больше. И с 1773 года над ним оказываются уже двое старших по чину — сначала Лолли и Доменико Фискьетти, потом Фискьетти и Якоб Руст. Когда Руст уехал из Зальцбурга, Леопольд имел все основания стать капельмейстером. Смирив свою гордость, он в августе 1778 года «верноподданнически припадает к стопам своего благодетеля» и умоляет вспомнить, что «тридцать восемь лет я служу высокому капиталу, с 1763 года уже в качестве вице-капельмейстера, и в течение пятнадцати лет выполнял все свои обязанности безупречно, да и теперь так же выполняю их». Напрасное унижение. Архиепископ, правда, увеличивает оклад Леопольду, но в должности не повышает. В 1783 году Фискьетти сменяет другой итальянец, Лодовико Гатти... Леопольд умирает все в том же звании вице-капельмейстера.

Впрочем, «безупречное выполнение всех обязанностей» вызывает у нас некоторое сомнение. Ведь если подсчитать, сколько времени ушло на поездки Леопольда — иногда со всей семьей, иногда только вдвоем с сыном, — то окажется, что за период с 12 января 1762 года по 13 марта 1773 года он отсутствовал в Зальцбурге почти целых семь лет! Так что архиепископ был все не столь уж неправ, когда, разрешая Леопольду уехать, за время подобного отпуска не выплачивал ему жалованья. Он был великодушен уж тем, что каждый раз позволял Леопольду беспрепятственно вернуться в капеллу. В Зальцбурге рано почувствовали, что из этих поездок, необычайно расширявших его кругозор, Леопольд возвращается на свою провинциальную родину совсем другим человеком. Он еще более критично взирал на коллег и на положение дел в капелле, с еще большим отвращением выполняет свои служебные обязанности. Самым главным для него был и всегда оставался творческий рост сына. И Вольфганг метко характеризует положение отца в 70-е годы, когда в письме в Болонью к падре Мартини пишет (4 сент. 1776):

«На службе при здешнем дворе он состоит уже тридцать шесть лет и знает, что этот архиепископ не терпит и не хочет видеть людей стареющих; не принимая этого близко к сердцу, отец все же хочет заняться литературой, которая всегда была любимым его занятием».

В действительности Леопольд занимался вовсе не литературой, а только своим сыном. Даже в пору полного отчуждения друг от друга (с 1782 года), даже когда в письмах к дочери Леопольд именуется сыном только «твой брат», когда переписка с ним становится все более редкой, и отец порой употребляет грубую и резкую форму выражения, даже тогда его чувства и помыслы сосредоточены единственно на Вольфганге.

Последней великой радостью Леопольда было его пребывание в Вене в феврале, марте и апреле 1785 года, где он оказался свидетелем фантастического успеха сына, гений которого достиг полной зрелости. Вершиной всей жизни Леопольда был, вероятно, тот февральский субботний вечер, когда впервые исполнялись три струнных квартета Амадея Моцарта (К. 428, 464 и 465), и когда Гайдн, которому они были посвящены, сказал, обращаясь к Леопольду: «Клянусь богом и говорю вам, как честный человек: ваш сын — величайший композитор из всех, кого я знаю лично или хотя бы по имени. Он обладает вкусом и, помимо того, в совершенстве владеет мастерством композиции». Какие слова в устах великого музыканта, единственного из всех сумевшего оценить величие Моцарта!

Гений и мастерство, галантность и ученость — две эти крайности грозили в ту пору надолго «раздвоить» музыку — и вот теперь они вновь слились воедино. В одной из последующих глав мы покажем, что суждение Гайдна оказалось самым глубоким из всех суждений о Моцарте. Может быть, Леопольд и не мог полностью оценить историческое значение этих слов, но они были наградой, увенчавшей его педагогическую деятельность, **оправданием** всей его жизни.

Леопольд относился к Зальцбургу критически, Вольфганг тоже рано начал потешаться над родным городом. Позднее, точнее говоря, с 1772 года, он возненавидел его до глубины души. Но нам, право же, трудно ненавидеть Зальцбург — стоит только вспомнить архитектуру города и окрестный ландшафт. Вспомним его величественно ликующий собор и исполненный достоинства дворец; его смеющееся декоративное барокко, которое так и манит использовать местные здания для задника сцены; его сады, е их южным колоритом; сверкающую реку — светлую и быструю, которая сбегает с гор и несется потоком к баварскому плоскогорью между горой Капуцинов и крепостью Хоэнзальцбург. Крепость эта, не столь уже грозная, величаво царит над городом и окрестностями. А дальше в необъятной дали открываются горы, поля, леса, скалы и снег. И над всем раскинулось небо, в котором все — тоска по Италии и все — воспоминание о ней.

Сколько раз сравнивали этот ландшафт с моцартовской музыкой, а музыку — с ландшафтом... Да и в самом деле нетрудно сопоставить мелодический дар Моцарта, его чувство формы, глубину и строгую гармонию его произведений с очарованием этой словно бы театральной природы, вдвойне очаровательной благодаря окружающему ее мрачному фону. И все же мы не можем отделаться от мысли, что родился Моцарт в Аугсбурге, Мюнхене, в Боцене или Вюрцбурге, мы с такой же легкостью установили бы совершенно такие же связи.

По всей вероятности, Моцарт даже и не замечал этой красоты, и она нисколько не влияла на него. Ни город, ни пейзаж не будили в нем патриотических чувств. С тех пор, как ему минуло

пятнадцать, Зальцбург стал для него местом, где проживает десять тысяч мелочных провинциальных мешан, а в архиепископском дворце обитает враждебный ему правитель. За всей этой радостной декорацией Моцарт видит мужицкую грубость и грязь, которые царили там исстари и которые можно наблюдать и сегодня.

Моцарт не был охотником и рыболовом, как Гайдн, не был и любителем прогулок, вернее, пробежек, как Бетховен. Вряд ли он мог бы написать симфонию «Времена дня», или ораторию «Времена года», или пасторальную симфонию. Путешествует он всегда в наглухо закрытой карете, и вид, открывающийся сквозь крошечные оконца, мало интересует его. Фридрих Рохлиц, правда, сообщает (очевидно, со слов Констанцы), что «когда Моцарт с женой путешествовали по прекрасной местности, он молча и внимательно смотрел на окружающую природу, его обычно замкнутое, строгое, а вовсе не веселое и открытое лицо постепенно светлело, и он начинал что-то напевать, или, вернее, бормотать». Но это — благонамеренное и бесстыжее вранье, как и все анекдоты, которые после смерти Моцарта распускал просвещенный лейпцигский болтун. Ибо когда же Моцарт путешествовал с Констанцей по «прекрасной местности»? Я лично знаю только о поездках летом 1783 года из Вены в Зальцбург, а в 1787 и 1791 годах в Прагу. Но во время этих последних путешествий Моцарт напряженно и много работает: в карете он сочиняет и философствует (*speculiert*). Нет, музыка его не нуждается во внешних возбуждителях, будь это даже картины природы. Она замкнута в самой себе, она следует собственным, небесным, астральным законам, и на нее не оказывает влияния реальное небо — ни сияющее, ни затянутое облаками.

Как уже говорилось, в первую свою поездку Моцарт отправился, когда ему едва минуло шесть лет — его привезли в Мюнхен ко двору курфюрста Максимилиана III. Воспоминаний о ней Вольфганг, очевидно, не сохранил. Однако когда осенью 1762 года, то есть всего месяцев шесть спустя, он вместе с сестрой, матерью и отцом прибыл в Вену, чтобы там при дворе и в салонах титулованной знати продемонстрировать свое необычно раннее музыкальное развитие, он был уже не только маленьким виртуозом, но и маленьким композитором.

Приехали они в Вену 6 октября. А накануне вечером на венской сцене состоялась премьера **глюковской** оперы «Орфей и Эвридика». Вполне возможно, что Моцарт присутствовал на одном из последующих спектаклей. Думается, что к тому времени вундеркинд не достиг еще такой зрелости, чтобы понять произведение, вдохновленное идеалом античности. Но в Вене мальчика подстерегала беда, резко ускорившая процесс его созревания — тяжелая роковая скарлатина, которая, быть может, явилась причиной его ранней смерти. Правда, теперь Вольфганг выздоровел и затем провел семь недель в Пресбурге. А это значит, что он **уви-**

дел, или мог увидеть, кусочек Венгрии. Впрочем, у него не возникло желания двинуться дальше, на юго-восток. Его интересуют только крупные центры — города, где процветает музыка, причем музыка культивированная, то есть профессиональная, а вовсе не народная, которая так занимает всех и вся в наше время.

Творческий стимул дают Моцарту не первозданные, а вполне сложившиеся художественные формы. В его отношении к народной музыке есть что-то от традиций Ренессанса, когда во всяком проявлении народного творчества — а значит и в народной музыке — видели начало комедийное, нечто, приличествующее только пародии. Впрочем, и тогда в этом вопросе допускались некоторые исключения.

9 июня 1763 года семейство Моцартов отправляется в длительное путешествие по Франции и Англии. Домой они возвращаются только 30 ноября 1766 года. За это время Моцарты побывали не только в южно- и западнонемецких городах — Мюнхене, Людвигсбурге, Швецингене и Франкфурте, — но и в католической Бельгии, в протестантской Голландии, на юго-востоке Франции, в Швейцарии и, наконец, на родине отца Моцарта, в имперском городе Аугсбурге.

Литературное отражение этого долгого путешествия мы находим в уже упомянутых письмах Леопольда к его зальцбургскому другу — Лоренцу Хагенауэру, домовладельцу и доверенному Моцартов во всех финансовых вопросах. До сих пор опубликована лишь часть этих писем, те, что непосредственно касаются Вольфганга и личных или музыкальных дел его семьи. Но читая их, мы вновь и вновь дивимся разнообразию интересов Леопольда, его наблюдательности, прозорливости в отношении людей и событий. Этот дар изменяет ему только тогда, когда он начинает говорить об успехах своих детей. Леопольд разбирается даже в своеобразном характере городов и пейзажей, хотя суждения его никогда не выходят за пределы ограниченного кругозора его эпохи.

Уже во время первого пребывания в Вене он повел маленького Вольфганга в Йозефштадт и в Карлскірхе, которая нравилась ему, ибо в ее архитектуре ощущался дух Зальцбурга. Давайте ознакомимся с его описанием Ульма (11 июля 1763): «Ульм отвратительный, допотопный, безвкусо застроенный городишко. Вы только представьте себе дома, у которых, даже глядя с улицы, отчетливо видны перекрытия, этажи и весь деревянный каркас, покрашенный доверху, зато штукатурка остается белой, и каждый кирпич, где бы он ни лежал, тоже обведен краской, чтобы и стена и каркас выделялись резче. Так выглядит Вестерштеттен, Гейслинген... Геппинген, Плохинген и многие улицы в Штутгарте...»

Зато Леопольду нравятся — и госпоже Моцарт тоже — прелестные места на Неккаре. «Не могу не сказать вам, что Виртем-

берг — прекраснейший край. Начиная от Гейслингена и до самого Людвигсбурга, куда ни глянешь — направо ли, налево — мы видим реку, леса, поля, луга, сады и виноградники, и все это перемешалось самым прелестным образом». Леопольд сравнивает Гейдельберг с Зальцбургом, правда, сравнение это закономерно в весьма ограниченных пределах, только если оно касается города и крепости, или крепости, замка и реки, но вовсе никак не всего ландшафта, простирающегося до горизонта. Леопольда интересуют замки, редкости, картины. Рубенсовское «Снятие с креста» в Антверпенском соборе приводит его в совершеннейший восторг. Зато о Генте он замечает только, что это «большой, но малонаселенный город» (19 сент. 1765).

Со времен итальянских поездок, когда мать и сестра оставались в Зальцбурге, в письмах Вольфганга тоже начинают появляться высказывания об окружающем мире и людях. С самого раннего возраста в этих наблюдениях Вольфганга открывается донельзя острый дар проницательности, особенно если дело касается людей, связанных с музыкой и драматургией. Ему только-только исполнилось пятнадцать (7 янв. 1770), когда он описывает сестре актеров веронского оперного театра (речь идет о «Руджиеро», с музыкой, вероятно, Пьетро Алессандро Гульельми):

«Оронте, отец Брадаманты, князь (исполняет синьор Аффери), отличный певец, баритон, но давится, когда берет высоко, правда, не так, как Тибальди в Вене.

Брадаманта, дочь Оронте, влюблена в Руджиеро (ее принуждают выйти за Леона, но она сопротивляется) и выдает себя за бедную баронессу, которую постигло несчастье, неясно какое. У Речиты (она под чужим именем, не знаю, под каким) сносный голос и неплохая фигура, но фальшивит она дьявольски. Руджиеро, богатый князь, влюбленный в Брадаманту, — хороший музыкант, поет чуть-чуть под Манцуоли, у него прекрасный сильный голос, он уже не молод, ему пятьдесят пять, а глотка у него очень подвижная...»

Мы так и видим этого старого кастрата, исполняющего арию могучего любимца Ариосто... А вот описание в раблезианском стиле монаха-доминиканца из Болоньи, «который слывет святым» (21 авг. 1770):

«Правда, не очень-то я этому верю, потому что к завтраку он частенько берет чашку шоколада, а вслед за тем опрокидывает в горло стакан крепкого испанского вина, и я сам имел честь отобедать с этим святым, который выпил за столом целый графин вина, а напоследок еще бокал крепкого вина другого сорта, проглотил два толстых ломтя дыни, персики, груши, пять чашек кофе, целую тарелку дичи, две глубокие миски молока с лимоном. Поглощал он все это весьма усердно, но вот уж чему я не верю — это было бы чересчур — а все-таки, говорят, он берет много чего домой на после обеда». Так пишет пятнадцатилетний



мальчик, который впоследствии создаст фигуры Осмина и Моно-статоса.

В доме Моцарта, при строгом соблюдении всех религиозных форм, не было ни малейшего преклонения перед священнослужителями, королями и знаменитостями — очень уж часто приходилось им видеть их закулисную жизнь. С какой осторожностью упоминает Гёте, приехав в Неаполь, об их королевских величествах — сиятельной Каролине (так не похожей на свою мать, Марию Терезию) и ее супруге, этом Пульчинелле на троне: «Король охотится, королева ждет ребенка, и все обстоит наилучшим образом».

А вот Леопольд пишет о них же (26 мая 1770): «Если б только здешний народ был не так распушен, а известные личности были не такими дураками, хотя сами-то они и мысли не допускают, что они глупцы...» Вольфганг же высказывается и вовсе непочтительно (5 июня): «Король груб, такой же хам, как и все неаполитанцы; в опере он всегда становится на маленькую скамеечку, чтобы казаться чуточку повыше королевы».

Десятилетием позднее, из Вены, где Вольфганг снова встретился с великим герцогом Максимилианом, младшим братом императора (когда-то это был привлекательный юноша, но за истекшие годы он успел сделаться архиепископом **кёльнским**), он пишет отцу (17 ноября 1781): «По службе и разум. На примере великого герцога видишь, что это именно так. Когда он еще не был попом, он был куда сообразительнее и умнее, да и говорил меньше, зато разумнее. Посмотрели бы вы на него сейчас. Глупость прет у него даже из глаз. Он говорит и говорит, не закрывая рта, да еще фальцетом — у него воспаление горла. Короче, этого господина словно бы вывернули наизнанку».

Ту же свободу мы найдем в описании всевропейской знаменитости, поэта **Кристофа** Мартина Виланда, который приехал в Мангейм на премьеру оперы, созданной на текст его «Альцесты»

(27 дек. 1777):

«Я представлял себе его совсем другим; мне кажется, он затрудняется в разговоре. Голос у него какой-то детский. Он все время смотрит в монобль, по-ученому грубоват, а временами дурачки снисходителен. Но меня не удивляет, что он здесь так себя ведет (в Веймаре и в других местах он не таков), потому что окружающие глазают на него так, словно он спустился к нам с небес. Все стесняются, никто и рта не раскрывает, и ловят каждое его слово. Жаль только, что слов этих приходится зачастую долго ждать, потому что у него какой-то изъян в языке. Он говорит совсем тихо и не может произнести шести слов, чтобы не запнуться. Впрочем, мы, то есть все, кто с ним знаком, утверждаем, что он — бесподобная голова. С виду он очень уродлив — лицо изрыто оспой, нос предлинный, ростом он, пожалуй, чуть повыше папы». Можно просмотреть все мемуары, написанные во времена веймарского классицизма и всю литературу об этой эпо-

хе, но мы нигде не встретим такого живого и верного портрета Виланда.

А вот впечатления от природы отражены в письмах Моцарта куда скучнее, об искусстве же вообще речи нет. Путевой дневник Марианны, который она вела во время длительного турне 1763—1766 годов, свидетельствует, что отец прежде всего обращал внимание детей на местные достопримечательности. Так, в Гейдельберге они осматривают «замок, обойную и шелковую фабрики, большую бочку и колодезь, из которого господа берут воду». В Лондоне «я видела парк, и молодого слона, и осла в белую и светло-коричневую полоски, да такие ровные, что лучше не нарисешь».

Марианна отмечает также Гринвич и Британский музей, а Леопольд — окрестности Неаполя, которые он описывает и «оценивает» в стиле, близком проводникам почтовых станций. Бедекер \* Леопольду служит книга Иоганна Георга Кейслера, написанная сухим, казенным языком. Издана она в 1740 году и называется «Новейшие поездки по Германии и Италии». Но возможно, Леопольд пользовался другим изданием — 1752 года. Книга эта совершенно в его вкусе и он многократно рекомендует ее жене. Она полна критических замечаний и интереса к достопримечательностям, к тому же в ней отдана дань придворным сплетням; словом, перед нами типичный путеводитель XVIII века. В нем ничего отсутствует понимание прекрасного.

Город Боцен, где Моцарты побывали в прелестнейшее время года, хотя и под дождем, Леопольд характеризует как «унылый Боцен» (28 окт. 1772), и Вольфганг вторит отцу: «**Боцен** — мерзкая дыра. Вот какие стихи написал человек, которого боценские пройдохи привели в бешенство:

Чем ехать в Боцен в гости,  
Уж лучше сломать себе кости».

Моцарты приехали сюда из жизнерадостного Зальцбурга, где нет ни мрачных крытых улиц, ни готического собора. Оба не замечают ни местоположения Боцена, ни доломитных гор, ни зубцов Шлерна, выделяющихся на закатном небе. Гёте, которого горы интересуют скорее с минералогической, геологической или метеорологической точки зрения, напишет через пятнадцать лет нечто совсем иное: «В жаркий солнечный день приехал я в Боцен. Отраднo было смотреть на лица здешних горожан; порадовало меня и обилие торговцев. Все здесь живо свидетельствует о разумной и зажиточной жизни. На площади сидели торговки овощами с плоскими круглыми корзинами, фута четыре в поперечнике. В них рядами были уложены персики, так чтобы ни

\* Бедекер — издатель популярных путеводителей для путешественников по странам Европы. (Ред.)

один не помялся. Точно так же уложены груши...» Глаз Гёте «ясен, светел и чист». Глаз Моцарта остр и неподкупен, но замечает он только людей и явления из ряда вон выходящие (30 ноября 1774): «Я увидел на соборной площади четырех повешенных. Они висят здесь точно так же, как в Лионе».

Леопольд находит выразительные слова для описания Флоренции (3 апр. 1770): «Мне бы хотелось, чтобы ты собственными глазами увидела Флоренцию, ее окрестности, ее местоположение. И ты бы сказала, что только здесь следует жить и умереть». Навсегда прощаясь с Италией, он признается (27 февр. 1773): «Мне трудно расстаться с Италией», — и грусть эту вызывает не только мысль о возвращении в Зальцбург под ярмо ненавистного благодетеля. Вольфганг видит Капитолий и шесть других холмов Рима. Но краткое описание города не обходится у него без остроумия (14 апр. 1770): «Мне хотелось бы, чтобы сестра моя побывала в Риме — ей бы уж город, конечно, понравился, потому что и собор св. Петра симметричен и многое другое в Риме симметрично. Пора самых прекрасных цветов здесь уже прошла; сию секунду мне сообщил об этом папа...»

Но самые прекрасные цветы несколько не интересуют Вольфганга, ибо он сидит взаперти и покрывает бумагу нотными знаками. «Неаполь красив» (19 мая 1770), «Венеция мне очень нравится» (февр. 1771) — и это все. Достопримечательности Венеции Леопольд, очевидно, осматривает один (1 марта 1771), ибо обещает подробно рассказать по возвращении домой, «как понравился мне арсенал, церкви, больница и пр., как мне вообще понравилась Венеция — расскажу тебе обстоятельно...»

Лишь значительно позднее, в феврале 1783 года, когда Вольфганг пишет пантомиму и разыгрывает ее при участии свояка, свояченицы и нескольких друзей, становится ясным, как пристально следил он двенадцать лет назад за персонажами венецианского карнавала, с какой точностью сохранил их в своей памяти. И какая же невозместимая потеря для искусства, что созданный Моцартом шедевр *commedia dell'arte* дошел до нас только в набросках и отрывках.

Путешествие, которое совершил Вольфганг в Мангейм и в Париж (1777—1778), — путешествие, которое он начал в обществе матери и закончил в одиночестве, — а затем и поездка в Мюнхен, где он дописал и поставил своего «Идомена», помогли созреванию его личности. Он еще острее понял и ощутил глубокий провинциализм Зальцбурга. Порой ему кажется, что любая итальянская дыра превосходит его родной город и вкусом, и культурой, не говоря уже о Мангейме, который в то время был центром цивилизации и прогресса.

В Париже он замечает только, что все изменилось к худшему, все враждебно ему в настроении умов этой несимпатичной, на его взгляд, нации — несимпатичной прежде всего потому, что Моцарту не нравится ее музыка.

В Вену в начале 1782 года Моцарт приезжает тоже как гость и путешественник. Он не знает еще, что в результате ссоры с благодетелем архиепископом останется здесь надолго, что с той минуты, как город этот окажется постоянным его обиталищем, он будет со страстным нетерпением приветствовать любой отъезд, любую перемену. Раз уж он не может разъезжать, он станет менять хотя бы жилье, иногда по собственной воле, чаще по неволе.

Летом 1788 года Моцарт довольно неохотно переезжает в **Веннинг** на дачу и отсюда пишет Пухбергу (17 июня): «Сегодня мы первый раз спим в нашей новой квартире, в которой проведем лето и зиму. Может быть, это к лучшему; у меня все равно не очень-то много дел в городе, а здесь, где будет не так много посетителей, у меня останется больше досуга для работы...» Совершенно очевидно, что Моцарту хотелось бы остаться в городе, и что он только старается убедить себя и своего друга, будто эта ссылка в деревню ему по вкусу. В письме к отцу (13 июля 1781), написанном из Рейзенберга под Венной, он, кажется, искренне восхищается природой. «Место, откуда я пишу тебе, находится в часе езды от Вены, называется оно Рейзенберг. Я уже ночевал тут однажды, а теперь останусь на несколько дней. Домишко самый жалкий; но окрестности! — лес, в котором он (граф Кобенцль) построил такой грот, что кажется, будто это создано природой! Все великолепно и удивительно приятно».

На самом деле строки эти отражают не столько чувство природы, сколько любовь Моцарта к уюту, потребность в радостном окружении. Поэтому чрезвычайно характерно сопоставление двух городов Южной Германии, встречающееся в одном из писем к жене (28 сент. 1790): «Завтракали мы в Нюрнберге — отвратительный город; в Вюрцбурге мы подкрепили наш драгоценный желудок кофеем — прекрасный, великолепный город...» Моцарту не нравится ни измелчавший ренессанс, ни грубая готика старого имперского города. Куда ближе ему светлое и радостное барокко архиепископской резиденции — ведь всего каких-нибудь сорок лет назад Тьеполо расписал фресками местный дворец.

В течение девяти-десяти лет, которые супруги Моцарт прожили в Вене, они одиннадцать раз меняли жилье. Порой это происходило чуть не каждые три месяца. Какое-то непрерывное кочевье, словно из гостиницы в гостиницу, о которых скоро забываешь. В одной из лучших квартир, на Шулергассе, 8 — тогда она называлась Гроссе Шулерштрассе, 846 — в кабинете Моцарта до сих пор сохранился красивый лепной потолок, на котором изображены музы и амур. Но я убежден, что Моцарт ни разу не поднял глаз к этому потолку.

Моцарт готов в любую минуту оставить Вену для другого города и Австрию для другой страны. Леопольд был совершенно прав, с недоверием отнесясь к сроку, который предположительно требовался для поездки в Англию в 1787 году. Поездка легко

могла кончиться переездом в Англию навсегда. Не то в 1789, не то в 1790 году Моцарт с весьма определенной целью раздобыл книгу «Географический и топографический путеводитель по всем государствам, входящим в состав Австрийской монархии, а также маршрут через Польшу в Петербург»: он, было, задумал путешествие в Россию. Мысль эта, вероятно, возникла во время бесед с князем Белосельским, русским посланником в Дрездене, в доме у которого Моцарт часто выступал в апреле 1789 года. Однако вместо Петербурга приходится довольствоваться куда более короткими поездками или «путешествиями» по Вене.

В 1790 году, в день св. Михаила Моцарт переезжает в квартиру на Раухенштейнгассе, не предчувствуя, что это будет его последнее жилище. А может быть и предчувствуя? И может быть именно потому он прожил здесь так долго? Вероятно, ему казалось, что больше переезжать уже не стоит? Ибо в декабре 1791 года он переселился на вечное жительство «в самое последнее и самое тесное свое обиталище на кладбище **Сен-Маркс**». Так выразился Константин фон Вурцбах, первым попытавшийся установить все адреса, по которым жил Моцарт.

## БЮРГЕР И ГЕНИЙ

Вольфганг Амадей Моцарт начал свой творческий путь как чудо-ребенок. Едва **только** Леопольд заметил необычайные музыкальные способности сына, он тотчас же начал их развивать. Поначалу — «как бы играя». Во всяком случае так сказано в самом достоверном источнике сведений о юности Моцарта — в некрологе Шлихтегроля. Этот некролог, напечатанный в 1792 году, составлен на основании данных, которые сообщили автору сестра Моцарта Марианна и придворный трубач Андреас Шахтнер, один из закадычных друзей семейства Моцартов. «Сыну **Моцарта**, — пишет **Шлихтегроль**, — было около трех лет, когда отец начал учить свою семилетнюю дочку игре на клавесине. Мальчик уже тогда обнаружил необычайный талант. Он часто и подолгу простаивал у клавесина, подбирая терции, всегда при этом напевая и радуясь, когда находил это созвучие».

Разумеется, так забавляться могут и дети, которые потом отнюдь не становятся Моцартами. Поэтому нам интереснее то, о чем далее сообщают Марианна и Шахтнер: «Когда мальчику пошел четвертый год, отец начал учить его играть менуэты и некоторые другие пьески на клавесине. Уроки были легки и приятны не только учителю, но и ученику. Чтобы разучить менуэт, мальчику требовалось полчаса; для более длинных произведений — час, и исполнял он их **безукоризненно** чисто, точнейшим образом соблюдая такт. С тех пор он стал делать такие **успехи**, что на пятом году жизни уже сам сочинял маленькие пьески, **которые** играл отцу, а тот их **записывал**».

В этом неприязнительном и правдивом рассказе открывается многое, что имело значение для всей дальнейшей судьбы Моцарта. Автор некролога ошибается только в хронологии: в 1759 году Наннерль было уже восемь лет, а сочинять Моцарт начал на шестом году жизни. Леопольда часто упрекали в том, что он искусственно, наподобие растения в теплице, взращивал талант сына и при этом корыстно его эксплуатировал. Однако Леопольд вовсе не так уж лукавил и не оправдывался в собственных глазах, когда неоднократно подчеркивал, что считает себя обязанным перед богом и людьми демонстрировать миру чудесный талант Вольфганга, дарованный ему свыше. Сомнения нет, не будь этих ранних переездов и всех сопутствующих им неудобств, огорчений, заразных болезней (а мальчик переболел всем — и скарлатиной,

и оспой и пр.), Моцарт прожил бы много дольше. Но тогда и развитие его шло бы в другом темпе.

Оправданием Леопольду служила и та необычайная отзывчивость, с которой откликался на его усилия ребенок, потом подросток и, наконец, юноша. Моцарту было уже двадцать два года, когда он впервые попытался ускользнуть из-под опеки отца. «В том возрасте» — то есть между шестым и десятым годами — «мальчик отличался необычайным **прилежанием**, и чего бы ни требовал от него отец, выполнял все с величайшим усердием, забывая, казалось, обо всем другом, даже о музыке. Например, когда он учился считать, стол, стулья, стены и даже **пол**, — все было испещрено цифрами, написанными мелом. Он вообще был очень пылким, всегда и всем легко увлекался; это могло бы увести его на ложный путь, если бы не великолепное воспитание, являвшееся его защитой».

Забавляться числами Моцарт любил до конца жизни: так, он однажды увлекся популярным в то время занятием — «механически» писать менуэты, иначе говоря, соединять любые **двухтактовые** фрагменты. Сохранился и черновой нотный листок, на котором Моцарт начал вычислять анекдотическую сумму, которую мог бы получить в награду перс, изобретатель шахмат.

Все, что говорилось об «аморальности» Моцарта, можно отнести ко всем людям, наделенным творческой фантазией, и уж во всяком случае — к гению драматургии. Гёте как-то сказал о себе, что в нем заложены склонности к любому преступлению. История о браконьере Шекспире\*, даже если она придумана, — придумана хорошо. Когда люди, наделенные столь невероятной фантазией и внушаемостью, трансформируют свои опасные тяготения в искусстве, они создают такие образы, как леди Макбет, Мефистофель или Дон-Жуан.

«Но на первом месте у Моцарта стояла музыка, целиком заполнявшая его душу, и ею он занимался неустанно. Как музыкант он шагал семимильными шагами, так что даже отец, который был при нем неотлучно и имел возможность следить за ним на всех ступенях развития, все же нередко бывал потрясен и изумлен, словно при виде чуда... Вольфганг уже так преуспел в искусстве, что отец поступил бы неправильно, если бы не сделал и другие города и государства свидетелями этого сверхъестественного дарования».

Авторитет отца растет с каждым годом, он не только глава семьи и наставник сына в музыке и гуманитарных предметах. У мальчика никогда не было другого учителя, он никогда не посещал школы. Леопольд из наставника сына становится его импресарио, наконец, его слугой. Моцарт уже в силу своей **необы-**

чайной гениальности был мало приспособлен для повседневных дел — Леопольд эту неприиспособленность еще усугубил. «Хотя Вольфганг ежедневно видел знаки изумления и восторга перед своими феноменальными способностями, это не сделало его ни себялюбцем, ни гордецом, ни упрямым. Напротив, он был послушным и уступчивым ребенком. Что бы ни приказал отец, мальчик никогда не выказывал ни малейшего недовольства; даже если он уже долго играл перед слушателями, он продолжал играть еще, для любого, если так было угодно отцу. Мальчик всегда понимал родителей с полуслова и выполнял все, чего бы они не пожелали. Привязанность его к родителям была столь велика, что он не решался без их позволения проглотить даже маленький кусочек или взять что-либо, когда его угощали» (*Шахтнер*).

Понятно, что человек, которого так долго лишали инициативы, которому не разрешали ни малейшего самостоятельного поступка, который жил, погруженный только в мир своей музыкальной фантазии, должен был, как только порвались помочи, на которых его водил отец, наделать бесконечно много глупостей. И понятно, что отец, видя беспомощность сына, поражается, пугается и даже выходит из себя, не подозревая, что он сам создал почву для такого неумения ориентироваться в реальной обстановке.

Правда, некоторые исследователи отрицают эту беспомощность Моцарта. Существует некая теория «гениальности» или теория «исключительной одаренности», согласно которой направление подобных способностей в какой-то мере дело случайное и зависит, в сущности, от биографических данных. Согласно этой теории, великий поэт мог бы стать и великим государственным деятелем, великий художник — великим философом. Но думается, что если бы Гёте-министр имел возможность решать даже более важные вопросы, чем те, которыми он занимался в Веймаре, вряд ли он оказал бы более ошутимое влияние на историю Европы. И если бы Эжен Делакруа писал меньше картин и больше трактатов по истории искусства, он все же не стал бы гениальным философом. Суждения Гёте о государстве — это суждения поэта. А высказывания Делакруа об искусстве — высказывания художника.

Превосходство Моцарта над другими людьми было обусловлено его проникновением в музыку. Он сам отчетливо сознавал, как велико расстояние, отделяющее его от современных ему композиторов — всех, за исключением Гайдна. И то, что Моцарт, не стесняясь, показывал свое превосходство или говорил о нем, свидетельствует о его величии, о сознании своей непревзойденности, но заодно и о полном отсутствии дипломатических способностей.

Об отсутствии этих способностей Моцарт сообщает сам и приводит очень убедительный тому пример. Так, он приписывает

\* Согласно преданию, Шекспир вынужден был уехать из Стратфорда в Лондон, скрываясь от преследований крупного местного помещика, сэра Томаса Люси, в заповеднике которого он тайком охотился на оленей. (*Ped.*)

свой провал в Париже проискам итальянского композитора Джованни Джузеппе Камбини, который, очевидно, очернил его в главах Лягро, директора «духовных концертов» («Concerts spirituels»)\*. «Я все же думаю,— пишет Моцарт (1 мая 1778),— что причина тут — Камбини, здешний итальянский маэстро, ибо при первой нашей встрече у Лягро я невольно его обидел. Он написал квартеты; один из них я слышал в Мангейме; они очень милы, я их похвалил и сыграл начало, а тут были еще Риттер, Рамм и Пунто — они и давай приставать ко мне, чтоб я продолжал, а если дальше что позабыл, так присочинил бы сам. Ну, я так и сделал. А Камбини просто из себя вышел и не мог удержаться, чтобы не сказать: „Вот это голова!“»

Выдающийся талант почти автоматически вызывает ненависть посредственности. А Моцарт недостаточно осторожен и недостаточно житейски умудрен, чтобы ее избежать. Да, житейской мудрости он лишен начисто, и в большинстве решений и соображений самые ограниченные люди оказываются гораздо дальновиднее, чем он. Как и все великие люди, он тоже «человек со своими противоречиями», а не «книжная выдумка». Вплоть до последних лет жизни в характере Моцарта сохраняется что-то детское — не просто ребячливость, а именно детскость.

В одном из самых серьезных и горестных своих писем (16 февр. 1779) Леопольд отмечает эту двойственность в характере сына: «Сын мой! Во всех твоих делах ты действуешь **скоропалительно** и необдуманно. Характер твой стал совсем другим, чем был в детстве и отрочестве. Ребенком и мальчиком ты был не ребячлив, а **серьезен**, и когда сидел за клавишином или вообще занимался музыкой, никто не осмеливался подурачиться с тобой. Даже лицо твое было столь серьезно, что многие благожелательные особы в разных странах боялись, что ты проживешь недолго, ибо талант твой развился слишком рано, и лицо твое было всегда сосредоточенно и задумчиво. Теперь же, мне кажется, ты слишком торопишься насмешничать, парировать любой вызов, который, как тебе кажется, звучит в голосе собеседника, а это — первый шаг к фамильярности и т. п., чего в нашем мире следует избегать, если только мы хотим сохранить чувство самоуважения. Человек, обладающий добрым сердцем, привыкает держать себя свободно и откровенно, а это неправильно. Именно твое доброе сердце повинно в том, что стоит оказаться возле тебя Кому-нибудь, кто тебя бурно восхваляет, бесконечно тебя ценит и превозносит до небес, как ты уже не видишь в нем никаких недостатков и даришь его полным своим доверием и любовью; а ведь в детстве ты отличался чрезмерной скромностью и даже плакал, если тебя слишком хвалили».

\* Так назывались концерты, основанные в 1725 году **Филидором** и дававшиеся во время религиозных праздников и постов, когда театры были закрыты. (Ред.)

И все-таки в пору, когда Вольфганг семилетним мальчиком путешествовал с отцом, Леопольду пришлось отметить (Франкфурт, 20 авг. 1763): «Вольфганг весел необычайно, но очень проказлив». Эти контрасты в характере юного Моцарта ясно запечатлены в двух дошедших до нас портретах. Один из них датирован точно: он написан 6—7 января 1770 года живописцем Чиньяроли по заказу венецианского генерал-суперинтенданта Пьетро Луджиати. Другой — портрет восьмилетнего ребенка кисти Таддеуса Хельблинга — возник несколькими годами раньше и менее достоверен. Некоторые вообще сомневаются, что это портрет Моцарта. Но кем еще может быть этот ребенок, в глазах которого (правда, карих, а не голубых) так и светится гений?

На одном — здоровый, озорной, готовый на любые проказы мальчишка. На другом — гений. Он только что покинул бездонные глубины музыки и, не сняв руки с клавиш, пытается вернуться к действительности.

Только двойственностью Моцарта объясняются и пресловутые письма, которые юный Вольфганг писал из Мангейма в Париж «кузиночке», дочери своего дяди, в Аугсбург. Оригиналы этих писем не опубликованы до сих пор, ознакомиться с ними можно только в английском добротном переводе Эмили Андерсон. Дело здесь, право же, не в той предосторожности, которая обрекает эротические гравюры Рембрандта на ссылку в кабинетные «шкафы с ядом», а некоторые «Римские элегии» Гёте в «научные издания». Хотя, разумеется, в этом сказывается чопорность XIX века, породившая выхолащенные биографии и гипсовые маски великих людей искусства. Но помимо того, здесь участвует и некоторое естественное смущение. Нам кажется непонятным, как может двадцатитрехлетний мужчина, и к тому же Моцарт, посылать молодой девушке такие ребяческие похабства, такой букет грязнейших пошлостей. И все-таки нам придется примириться с фактом.

Да, Моцарту доставляло искреннее удовольствие писать именно так. Но не будем забывать, что в XVIII веке анималистские функции человека отправлялись гораздо откровеннее, чем в нашу более цивилизованную и санитованную эпоху, и грубое бесцеремонное «обыгрывание» интимных сторон жизни было свойственно вовсе не только низшему или среднему сословию. Достаточно прочесть письма «Madame» — Елизаветы Шарлотты, невестки Людовика XIV, чтобы узнать много пикантного о «королевских забавах» супруга, супруги и их отпрыска. В эпоху Моцарта вещи называли своими именами. Когда Вольфганг сообщает отцу о состоянии здоровья своего первенца, он с такой же непосредственностью пишет и обо всех его отправлениях, как позднее будет писать Леопольд, сообщая дочери о поведении ее первенца, которого он взял на воспитание. «Naturalia non sunt turpia» («Что естественно — то не безобразно»). До конца жизни Моцарт сохранил любовь к каламбурам и детским прозвищам, к потешной че-

пуге и веселым непрестойностям. Он сохранил те черты южно-немецкой жизнерадостности, которые не понятны и, вероятно, никогда не будут понятны всем, кто живет к северу от Майнца.

Некоторые непроницаемые выражения, которые Моцарт употребляет в письмах к «кузиночке», буквально воспроизведены и в текстах многих канонов, написанных им в Вене. Но сочиняя свои письма и каноны, Моцарт, конечно, не думал о вечности или о том, что **лейпцигские** или берлинские профессора когда-нибудь им займутся. Моцарт был и остался большим ребенком, а ребячливость порой необходима творцу: иногда для разрядки, а иногда — чтобы скрыть свое истинное «я». Некоторые маскируются грубостью, например, Брамс, да и другие великие композиторы (мы говорим только о музыкантах). Те, кто лишен подобного средства самозащиты, гибнут, как погибли лирики Шопен и Шуман... Но Моцарт был не лириком, а драматургом, он нуждался в обществе, а чтобы ладить с этим обществом, ему требовался юмор, остроумный отпор, а часто и более грубые средства обороны.

Так что придется нам примириться с тем фактом, что и Моцарт был человеком «со всеми противоречиями», что хотя он проникал в самую суть вещей, в самую основу характеров и явлений, ему так и не удалось достичь гармонии с окружающим миром.

В некрологе **Шлихтегроля** об этих чертах Моцарта говорится слишком категорически: «Если этот непостижимый человек рано стал *взрослым* в области искусства, то, говоря объективно, во всех других областях он навсегда остался *ребенком*. Моцарт так и не научился управлять собою. Он не имел ни малейшего представления ни о домашнем устройстве, ни о том, как обращаться с деньгами, ни об умеренности и разумных развлечениях. Он всегда нуждался в руководителе, в опекуне, который занимался бы его домашними делами, ибо ум его постоянно был занят множеством совсем иных предметов и поэтому вообще утратил способность воспринимать другие, тоже достаточно серьезные вопросы. Моцарт-отец прекрасно знал, что сын его неспособен управлять собой, и поэтому, когда служба приковала Леопольда к Зальцбургу, он отправил мать сопровождать Вольфганга в Париж». (В дополнение хотелось бы сказать, что Леопольд сам сверх всякой меры избаловал Вольфганга и слишком долго держал его на поводу, чтобы чудо-ребенок мог вовремя превратиться в мужчину в обычном смысле этого слова.)

Приведенный нами отрывок из некролога Шлихтегроля, как, впрочем, и многие другие, так не понравился вдове Моцарта, что она скупила весь тираж, отпечатанный в Граце (1794), и изъяла из него все «предосудительные» места. Однако и в первой объемистой биографии Моцарта, написанной честным преподавателем пражской гимназии Францем Нимчеком под явным влиянием Констанцы, говорится, что «исследователю человеческой природы

не покажется странным, когда он увидит, что этот столь необычайный артист вовсе не был великим в житейских обстоятельствах. Особенности его воспитания, отсутствие оседлого образа жизни, постоянные разъезды, во время которых он был поглощен только своим искусством, сделали для него невозможным глубокое познание человеческого сердца. Этому недостатку следует приписать множество его необдуманных поступков...»

Глубокое познание человеческого сердца? Никто не знал его глубже и лучше, чем Моцарт. Но гениальность, способность проникать в *сущность* другого человека, есть нечто весьма отличное от житейского опыта. Именно потому, что Моцарт быстро распознавал эту сущность, он делал ошибки в обхождении с людьми, с которыми имел дело, и попался в расставленную ими ловушку. Вольфганг гораздо глубже, чем Леопольд, который все еще помнил о покровительстве, оказанном ему Гриммом в 1764 году, разгадал истинный характер знаменитого энциклопедиста и журналиста. Некогда Гримм деятельно покровительствовал чудо-ребенку. Но юноше, приехавшему в Париж в 1778 году, он оказал в высшей степени унижительную протекцию.

Впрочем, Гримм, в свою очередь, очень верно охарактеризовал некоторые черты личности Вольфганга: «Он слишком чистосердечен и недостаточно энергичен, его очень легко провести, он недостаточно озабочен поисками средств, необходимых, чтобы сделать карьеру. Но здесь, чтобы пробиться, необходимы пронырливость, предприимчивость, подлость. Думая о его карьере, я желал бы, чтобы у него было вдвое меньше таланта и вдвое больше ловкости — это меня не смутило бы» (цитата в письме Леопольда 13 авг. 1778).

Прекрасно сказано, и вполне достойно современника Вольтера и Дидро. Моцарт — сама противоположность «пронырливости, предприимчивости, подлости». Перед обладателями этих качеств он совершенно безоружен.

Поездка в Мангейм и Париж, в которой Вольфганг должен был постоять за себя в буквальном смысле слова и в которую двадцатидвухлетний мужчина берет с собой в качестве няньки мать, потому что отпустить в дорогу одного его все-таки не решаются, — поездка эта была катастрофой с начала и до конца. Началась она под девизом «*Aut Caesar, aut nihil!*» («Или Цезарь, или **никто!**»), а закончилась унижительным возвращением в **зальцбургское** рабство, возвращением *без* матери, которую Моцарт похоронил в Париже.

В этот роковой для Моцарта год Леопольд еще точнее сформулировал и дополнил характеристику, данную Гриммом (23 авг. 1782; письмо баронессе Вальдштеттен): «Да, я был бы совершенно спокоен, если бы только не открыл главного недостатка моего сына, а именно — он слишком *терпелив* или *сонлив*, слишком *ленив*, порой быть может и слишком *горд*, как бы там ни окрестили все свойства, делающие человека *бездейственным*. Иногда же, на-

против, слишком *нетерпелив*, слишком *вспыльчив* и совершенно не в силах ждать. Им управляют два ряда противоположных качеств, их то слишком *много*, то слишком *мало*, но середина отсутствует всегда. Когда он вынужден проявлять действенность, тут он приходит в себя, и *жаждет добиться успеха немедленно*. Никаких препятствий на своем пути он не терпит. К сожалению, больше всего препятствий чинят именно самым одаренным людям, а гениям особенно». Как видим, Леопольд тоже неплохой психолог, и невозможно пренебречь свидетельствами двух людей, которые так хорошо знали Вольфганга.

Счастье и несчастье человека зависят главным образом от его характера. Любой из нас сталкивается с различными событиями, вызывающими определенные переживания, и если только мы не умнеем на собственном горьком опыте, переживания возникают вновь и вновь. У Моцарта они вызваны тщетными попытками получить штатную должность и полным отсутствием успеха у женщин... Это звучит странно, но мы попытаемся пояснить нашу мысль.

Девиз Моцарта в борьбе за получение должности гласит: «Вакансия! Нет вакансии! Если бы только была вакансия!» Речь идет не о нехватке должностей, а о том, что он никогда не мог добиться достойного места. Неудача Моцарта-отца оправдан: это был, так сказать, прирожденный вице-капельмейстер. Конечно, добиться должности капельмейстера в том же Зальцбурге он мог бы, но лишь в порядке старшинства, как многие другие посредственные музыканты. Только памятуя об этих посредственностях, можно **понять** и оправдать раздражение Леопольда. Но Вольфганг Амадей Моцарт не мог пробиться на первое место, так как был слишком для него велик. Мы хотим сказать, что причины его неудач кроются не только в особенностях характера, но и в общеисторической ситуации. Невозможно удержаться от улыбки, вспоминая, что Бетховен мечтал поступить капельмейстером к королю **Жерому** Бонапарту, проживавшему в то время в **Касселе**. К счастью, этого не случилось. Бетховен в качестве капельмейстера — в ежедневных трениях с певцами и оркестрантами, в свете бесконечных улаживаний административных неурядиц!

Мы знаем, что Рихард Вагнер, будучи придворным капельмейстером короля саксонского, стал революционером, и это кажется нам вполне естественным. Естественным именно потому, что он так долго вынужден был разыгрывать из себя чиновника (шесть-семь лет — очень долгий срок для Рихарда Вагнера), и еще потому, что автор «Тристана» уже не мог бы служить в музыкальном ведомстве или даже называться **Generalmusikdirektor**. Счастье для Моцарта, что в Зальцбурге он вынужден был довольствоваться второстепенной должностью — концертмейстера и органиста.

Подобающее место Моцарт мог бы занять только как сочинитель, как **Kammer-compositeur**, выражаясь языком того времени.

Иначе говоря, как музыкант, которому давали определенные творческие задания: *сочинять* оперы, симфонии, квартеты, и для этого предоставляли ему необходимое время.

Однако и отец, и сын постоянно хлопотали о должности, и тем энергичнее, чем сложнее становились их отношения с Иеронимом Колоредо, преемником патриархального князя-архиепископа Шраттенбаха. Отношения эти все больше и больше отравляли им деятельность в Зальцбурге, впрочем, и до княжения Колоредо превратившуюся для них в подобие барщины. Леопольд, думая о сыне, обращает взоры к Милану. Там должно состояться бракосочетание эрцгерцога Фердинанда — третьего сына императрицы Марии Терезии, правителя Ломбардии. Для этого торжества Вольфганг сочинил свою вторую праздничную оперу — театрализованную серенаду «Асканию в Альбе» (17 окт. 1771). Леопольд, видимо, нашел возможность **«верноподданнически»** обратиться к юному эрцгерцогу, который был всего года на полтора старше Вольфганга, с просьбой о придворной должности для своего сына. Эрцгерцог, привыкший во всем слушаться матери, и теперь спрашивает у нее совета, а она отвечает ему:

«Вы спрашиваете меня, взять ли в услужение молодого *зальцбургца*. Не пойму, зачем это вам понадобилось, ибо не думаю, чтобы вы нуждались в композиторе или в прочих бесполезных людях. Однако, если это доставит вам удовольствие, я не стану вас удерживать. Говорю это к тому, чтобы вы не обременяли себя бесполезными лицами и никогда не давали людям подобного сорта звания ваших служащих. Звание это теряет смысл, когда человек, обладающий им, рыщет по всему свету, как нищий, а кроме того, у него большая семья».

После этого письма послушный сынок, естественно, не собирается брать на службу Моцарта, а тем более давать ему придворное звание. Если бы только Леопольд подозревал, что думала о нем и о его Вольфганге Мария Терезия, эта добрая матушка закабаленных народов, некогда одаривавшая его детей поношенным платьем с плеча маленьких эрцгерцогов («Бесполезные люди, цыгане, надоедливое **племя!**»), — то надо думать, что лояльность его несколько поубавилась бы.

Ничего не подозревая, Леопольд предпринимает атаку на второго сына Марии Терезии, на великого герцога тосканского, позднее императора Леопольда II (в правление которого Моцарт и умер). Леопольд ведет переговоры, находясь в Милане, но ведет их настойчиво и в полной тайне. Он прекрасно знает, что новый архиепископ вышвырнет его без долгих слов, узнай он только, что его вице-капельмейстер ведет переговоры с тосканским двором. Хлопоты Леопольда остались безуспешными, хотя именно из-за них он все оттягивал и оттягивал свое возвращение в Зальцбург, куда ему следовало явиться еще в декабре 1772 или в самом начале 1773 года.

«Я получил известие из Флоренции, что великий герцог прочел мое послание, сказал, что подумает и известит нас о своем решении, так что мы пребываем еще в **надежде**»,— пишет Леопольд домой, прибегая к наивному семейному шифру Моцартов (9 янв. 1773). «Что касается известного дела, то у меня надежд мало. Помоги нам боже. Обязательно *копите деньги* и будьте наготове; ведь деньги нам понадобятся, если мы решим отправиться в поездку. Я жалею о каждом крейцере, который мы истратили в Зальцбурге. До сего дня не получил ответа от великого герцога, но из письма графа к господину Трогеру мы знаем, что получить место во Флоренции надежд мало. Однако все еще надеюсь, что он, по крайней мере, даст нам рекомендации» (16 янв). Наконец, отчаявшись, Леопольд пишет (27 февр.): «Что касается известного предприятия, тут уж ничего не поделаешь». Мы не знаем, что именно привело к крушению его планов. Я напрасно рылся во флорентийских архивах в поисках писем Леопольда и ответных посланий гофмаршала.

Летом 1773 года отец и сын снова едут в Вену, а к новому 1775 году — в Мюнхен, на премьеру «Мнимой садовницы». Вряд ли мы ошибемся, предположив, что Леопольд со всей присущей ему энергией использовал пребывание в этих городах, чтобы нащупать выгодную должность для сына. Таковой не нашлось. Для Вены Вольфганг был уже недостаточно юным, хотя еще недостаточно взрослым, а его «Мнимая садовница» так и осталась только мюнхенским событием. Но отношения с «благодетелем» князем-епископом становились все напряженней. Надо было кардинально менять создавшееся положение.

Очень трудно решить, кто же из троих был особенно виноват в нарастающей напряженности: Иероним Колоредо, Моцарт-отец или Моцарт-сын? Потомство предъявило Колоредо тяжкое обвинение в том, что он не только плохо относился к одному из величайших гениев человечества, но и дурно с ним обращался. Снять это обвинение не удастся никому и никогда. Ибо во всем, что касается Колоредо, мы располагаем показаниями только его обвинителей, то есть отца и сына Моцартов, а что касается последнего акта этой драмы — показаниями только сына, который в письмах к отцу рисует Колоредо самыми черными и грязными красками. Однако показания беспристрастных свидетелей звучат совершенно иначе.

Колоредо, преемник архиепископа Сигизмунда фон Шраттенбаха, княжившего почти двадцать лет (1753—1772) и на многое смотревшего сквозь пальцы, был заранее обречен на вражду с зальцбуржцами. Здешний народ привык ко многому: обывателей не смущало, что на их глазах крестьян-протестантов выбрасывали из домов и сгоняли с земли (1732), что даже в правление доброго Шраттенбаха неверующих и сомневающихся можно было на веки вечные упрятать в крепость Верфен. Напротив, сколько ни преследуй неверующих и сомневающихся — все было мало.

Но Колоредо, человек относительно молодой (ему минуло всего только сорок), был принят местными обывателями с недоверием, а соборным капитулом со страхом. В народе недоверие, все усиливаясь, перешло в стойкую ненависть, а страх, который испытывал соборный капитул, вылился, в конце концов, в судебный процесс.

Колоредо был приверженцем реформ Иосифа II, в его кабинете висели портреты Руссо и Вольтера. Может быть, именно этим объясняется ненависть, с которой Моцарт-сын (3 июля 1782) сообщает из Парижа о смерти Вольтера (позорное пятно на его **письмах**): «Безбожник и архимощенник Вольтер подох, как собака, как тварь, вот оно — возмездие!» На самом деле Вольтер — и это было его последней славной шуткой — скончался в лоне **единоспасающей** церкви, окруженный уважением всей нации... 15 июля 1782 года Колоредо обнародовал пастьрское послание, целью которого были «ликвидация ненужной церковной роскоши, призыв к чтению библии, введение нового молитвенника и ряд улучшений, необходимых в деле руководства душами паствы».

Разумеется, Моцартам рескрипт архиепископа не мог прийти по вкусу, ибо пышная церковная музыка как раз и принадлежала к «ненужной церковной роскоши»; и среди латинских месс Моцарта два простеньких немецких хорала (К. 343), отдающие протестантским душком и предназначенные, вероятно, для проектируемого сборника молитв, выглядят весьма странно.

Перед судом истории преступление князя церкви состоит в том, что он не понял, а может быть, не захотел понять, что в услужении у него находится гений. Но это не вина, а только недостаток понимания или доброй воли. Об этом можно сожалеть, но вынести обвинительный вердикт невозможно.

Зальцбург был слишком тесен для гения, к тому же мечтавшего создавать монументальные оперы, хотя **писать** их он мог бы только для заграницы — для Мюнхена, Вены, Милана или Венеции. Колоредо же нужны были не гении, которые только и думали, что об отпуске, а добросовестные чиновники от музыки. И Колоредо относился к Моцарту все холоднее и неприязненнее, а Моцарт бесконечно подавлял в себе нарастающую обиду, которая перешла в ненависть.

Наконец, когда все старания получить должность в Мюнхене кончились неудачей, семья Моцартов решила написать письмо влиятельному падре Мартини, письмо, между строк которого ясно читается просьба о рекомендации. В письме этом прекрасно описана вся ситуация (4 сент. 1776):

«Уважение и почтение, которое я питаю к Вашему преподаванию, понуждает меня беспокоить Вас этим письмом и послать Вам скромный образец моей музыки, дабы подвергнуть ее Вашему авторитетному суждению. В прошлом году я написал оперу **buffa** («Мнимая садовница») для мюнхенского карнавала. За не-



сколько дней до моего отъезда из Мюнхена его светлости курфюрст пожелал прослушать какую-либо мою вещь, написанную контрапунктом. Поэтому я вынужден был со всей поспешностью написать мотет — надо было успеть снять для его светлости копию с партитуры и выписать голоса, чтобы уже в следующее воскресенье исполнить его как *офферторий* во время торжественной мессы.

Дражайший уважаемый отец и учитель! Прошу Вас откровенно и без обиняков высказать Ваше мнение. Мы живем на свете, чтобы, прилежно трудясь, непрестанно совершенствоваться, чтобы, обмениваясь мнениями, просвещать друг друга и стараться развивать науки и искусства. О, как часто желал бы я находиться поближе к Вам, чтобы беседовать с Вами, достоцитимый отец, и высказываться самому. Я живу в государстве, где музыка не слишком в почете, хотя кроме музыкантов, уже покинувших нас, здесь все еще много великолепных профессионалов, особенно среди композиторов — образованных, сведущих и наделенных вкусом. Что касается театра, то тут мы не на месте, нам не хватает певцов. У нас нет кастратов, и нам не легко их раздобыть, ибо они требуют высокой оплаты, а щедрость отнюдь не является нашим пороком.

Покамест (то есть покамест я не могу писать *опер*.— А. Э.) я сочиняю другую музыку, камерную и церковную, хотя здесь есть еще два очень хороших контрапунктиста, господина Михаэль Гайдн и Адльгассер. Отец мой — соборный капельмейстер, он-то и дает мне возможность сочинять церковную музыку сколько душе угодно. На службе при здешнем дворе он состоит уже тридцать шесть лет и знает, что этот архиепископ не терпит и не хочет видеть людей стареющих; не принимая этого близко к сердцу, отец все же хочет заняться литературой, которая всегда была его любимым занятием.

Наша церковная музыка сильно отличается от итальянской и становится все больше на нее непохожей, потому что месса — включая целиком все *Kyrie, Gloria, Credo, Epistel*-сонату, *офферториум* или мотет, *Sanctus* и *Agnus Dei* — даже в самые торжественные дни — должна длиться не более сорока пяти минут, и это если служит сам князь, а месса идет в сопровождении всего оркестра, с трубами и литаврами! Для написания такой музыки требуется особое умение. Ах, почему мы так далеко друг от друга, дражайший отец и учитель: как много мне хотелось бы Вам сказать!

Мой почтительнейший привет всем членам *Accademia filarmonica*, но прежде всего поручаю себя Вашей благосклонности и непрестанно грущу о том, что нахожусь так далеко от особы, которую люблю, уважаю и чту больше всего на свете...»

Но и это письмо оказывается тщетным, а тем временем напряженность отношений между хозяином и его подчиненными становится невыносимой. В марте 1777 года Леопольд, ссылаясь на

«печальные обстоятельства», в которых находятся он и его семья, подал прошение о предоставлении ему отпуска для артистической поездки — прошение, которое Колоредо даже и отклонять не стал, видимо, просто на него не ответил. Дальнейшие попытки Леопольда архиепископ решительно пресек, потребовав, чтобы капелла в полном составе была готова к торжественной встрече императора Иосифа, намеревавшегося проездом посетить Зальцбург. По окончании императорского визита, когда Леопольд снова попытался добиться отпуска, он опять получил решительный отказ, на этот раз с примечанием: было указано, что может ехать один Вольфганг, поскольку он «и без того служит только наполовину». Но как только Вольфганг попытался воспользоваться этим разрешением, архиепископ выдвинул новые возражения. Что же еще оставалось делать, как не вырваться силой? 1 августа 1777 года Вольфганг подал прошение об отставке, весьма неудачно его мотивировав. Каждое слово в этом документе отдает стилем Леопольда.

«Всемиловнейший князь и владыка! Родители стараются довести детей своих до такого состояния, чтобы те могли сами зарабатывать свой хлеб, и это их долг, который они выполняют на пользу себе и государству. Чем больше таланта даровано детям от бога, тем больше обязаны они использовать его, дабы улучшать положение свое и своих родителей, служить родителям опорой и заботиться о собственном продвижении и своем будущем. Умножать свои таланты учит нас евангелие. Согласно сему, я перед богом и по совести признаю себя обязанным по мере сил моих отблагодарить отца, который неустанно, каждый свой час тратил на мое воспитание, облегчить ему бремя и позаботиться теперь о себе, а также и о сестре, ибо мне было бы очень обидно за нее — знать, что она, столько часов проведя за клавесином, не может использовать этого должным образом». На что архиепископ, не очень-то церемонившийся с богом и с евангелием, наложил через неделю резолюцию, столь же сухую, сколь и язвительную: «Придворному ведомству приказываю, чтобы отцу и сыну было дано разрешение в дальнейшем, согласно евангелию, искать свое счастье в другом месте».

Характеру его никак не противоречит, что следующим приказом он отменил отставку Леопольда. Сделал он это, очевидно, по собственному желанию и не подвергая Леопольда новым унижениям.

23 сентября 1777 года Моцарт, окрыленный надеждами, вдвоем с матерью — она должна присматривать за ним вместо отца — отправляется в длительную поездку: сначала в Мангейм, потом в Париж, в поездку, которая должна принести ему славу. «Все будет прекрасно. Надеюсь, папа здоров и весел, как я; устраиваюсь я тут превосходно. Я — попросту второй папа, и обращаю внимание на все...» (24 сент.). В январе 1779 года Моцарт возвращается в Зальцбург — один, без матери, потерпев полное по-

ражение, удрученный множеством неудач, которыми закончились все его попытки получить достойную должность, и потерпев жесточайшее крушение в любви. И снова идет под ярмо к архиепископу Иерониму Колоредо.

Можно представить себе чувства, владевшие Моцартом, когда в первые же дни по возвращении он написал следующую чело­битную: «Его светлости великому князю! Высокопреподобно­му князю Священной Римской империи! Всемиловитейшему владетельному князю и верховному владыке! Ваша светлость и т. д. оказали великую милость принять меня после смерти Ка­этана Адльгассера на службу к Вашей светлости; вследствие чего верноподданнически прошу все­миловитейше утвердить меня придворным органистом Вашей светлости». 17 января Колоредо все­миловитейше издал соответствующий приказ.

Нет, не об этом мечтал Вольфганг, когда полтора года назад отправился в дорогу. Тогда все его мысли были обращены к Мюнхену. И не без причины. Ибо Мюнхеном правил меломан, благо­желательный курфюрст Макс Иосиф III, который любил, чтобы на портретах его изображали в кругу семьи и придворных с вио­лой да гамба в руках. Курфюрст хорошо играл на этом инстру­менте и даже пробовал свои силы в композиции.

В его правление в 1753 году был открыт оперный театр — жемчужина среди оперных театров всего мира,— где состоялась премьера моцартовского «Идомея» и где впоследствии тоже за­ботливо культивировали оперное искусство Моцарта. Но в ту пору курфюрст еще не располагал большими музыкальными си­лами. Такие композиторы, как Феррандини, Бернаскони, Тоцци, Михель и прочие были солидными оперными ремесленниками, но они и в отдаленной степени не могли состязаться с Грауном в Берлине, с Хассе в Дрездене, с Йоммелли в Штутгарте.

Моцарт, который со времен «Мнимой садовницы» хорошо знал, как обстоит дело в Мюнхене с музыкой вообще и оперой в частности, несомненно был бы для Мюнхена кладом; кроме того, он имел здесь дружественных и влиятельных сторонников. Но первый же промах Вольфганга типичен и символичен. Мы при­ведем решающий диалог между ним и курфюрстом в передаче самого Моцарта. Кстати, это письмо — еще одно доказательство драматургического дарования композитора (29-30 сент. 1777): «Граф Со [Seau] (интендант Мюнхенской придворной оперы) — прошел мимо меня и очень приветливо со мной поздоровался: „К твоим услугам, милый Моцарт!“ Тут подошел и курфюрст, и я сказал: „Ваша светлость, разрешите мне верноподданнически припасть к стопам Вашим и предложить свои услуги“. „Ты что же, окончательно оставил Зальцбург?“ — „Окончательно, Ваша светлость“. „Это почему же? Поссорились вы, что ли?“ „Сохрани боже, я только попросил отпустить меня на гастроли, а он не по­зволил, вот я и вынужден был сделать этот шаг; впрочем, я дав­но уже хотел уйти. Зальцбург не место для меня, безусловно не

место“. „Господи боже мой, такой молодой человек! Но отец-то еще в Зальцбурге?“ „Да, Ваша светлость. Он верноподданниче­ски и пр., я уже трижды был в Италии, написал три оперы, из­бран членом Болонской академии, выдержал испытание, при ко­тором многие маэстро писали и потели по четыре и по пять час­ов кряду, а я справился со всем за один час. Да послужит это доказательством, что я способен служить при любом дворе. Но единственное мое желание служить Вашей светлости, ибо Вы сами...“ „Да, милое дитя, но у меня нет вакансии, весьма сожа­лею, вот если бы была вакансия...“ „Заверяю Вашу светлость, что я принесу честь Мюнхену“. „Да, но все это напрасно — вакансии у меня нет“, — сказал он уже на ходу. Я откланялся его свет­лости...»

То же самое повторилось в Мангейме, где Моцарта постигло еще большее разочарование, так как там он еще дольше и упор­нее добивался успеха. Упорнее, потому что Мангейм, благодаря своему прославленному оркестру, был подлинным музыкальным форпостом германской империи. Моцарт тоже хвалит мощь и до­стоинства этого слаженного ансамбля (4 ноября 1777): «Оркестр очень хорош и силен. На каждой стороне от десяти до одинна­дцати скрипок, четыре альты, два гобоя, две флейты и два клар­нета, две валторны, четыре виолончели, четыре фагота и четыре контрабаса, и еще трубы и литавры». Но при всем блеске есть в Мангейме и теневые стороны, «ибо,— продолжает Моцарт,— му­зыку-то можно создать прекрасную, но я бы не решился испол­нить здесь ни одной моей мессы. Почему? Из-за их краткости? Нет, здесь тоже любят только коротко. Из-за церковного стиля? Нет, отнюдь. Нет, единственно потому, что здешние обстоятель­ства требуют главным образом инструментальной музыки, ибо нельзя вообразить что-либо более ужасное, чем здешние голоса. И вот почему: итальянцев здесь ничтожное количество. Кастратов всего двое, да и те уже так стары, что того гляди помрут. Сопра­нисту бы лучше петь альтом, верхов у него уже нет. Несколько мальчишек — те совсем плохи. Тенор и бас в точности, как наши плакальщики...»

В мангеймской опере тоже не все благоприятствовало намере­ниям Моцарта. В то время в пфальцской резиденции взяли курс на «национальное» и пытались заменить итальянскую оперу seria «немецкой оперой». Моцарт попал в Мангейм как раз в те годы, когда при помощи «Гюнтера фон Шварцбурга», этого тво­рения престарелого капельмейстера Игнаца Хольцбауэра, а так­же «Розамунды» и «Альцесты» Виланда с музыкой Швейцера, там пытались конкурировать с оперой seria Метастазии и с нов­шествами Глюка. А Моцарту — во всяком случае в те годы — го­раздо больше хотелось писать не немецкую оперу, а итальян­скую, seria или buffa — безразлично.

Впрочем, он готов мириться сейчас со всем. Даже с тем, что ему не по душе. Старейший курфюрст Карл Теодор не жалеет

никаких затрат на роскошь вообще, а па музыкальные роскошества тем более. Что же касается безбожия и аморальности, в которых Мангейм, как говорили, небезуспешно соревновался с Парижем, то Моцарта это вообще не зашамало, он просто закрывал на это глаза.

Итак, Моцарт каждый день навещает Кристиана Каннабиха, фактического руководителя капеллы. Впервые Моцарты нанесли ему визит в 1763 году в Швецингене, где тот, очевидно, обошелся с ними не слишком любезно, так как Моцарт пишет (4 ноября 1776): «Он стал совсем другим человеком, чем прежде, это говорит и весь оркестр. Во мне он принимает большое участие». Моцарт дает уроки дочери Каннабиха, Розе, даже специально для нее пишет сонату (К. 309). Играет он и при дворе, и тут происходит второй его диалог с другим курфюрстом: от первого тот отличается тем, что обнадеживает Моцарта, однако результаты бесед совпадают полностью (8 ноября 1777): «После концерта (Accademia) Каннабих устроил мне аудиенцию во дворце. Я облобызал руку курфюрсту, и он сказал: „Кажется, прошло уже пятнадцать лет с тех пор, как ты был здесь?“ „Да, Ваша светлость, уже пятнадцать лет я не имел счастья...“ „...Ты играешь несравненно“. Принцесса, когда я поцеловал ей руку, сказала мне: „Сударь, уверяю Вас, лучше играть невозможно“. Вчера я был с Каннабихом в том месте, о котором мама уже тебе писала. Я разговаривал с курфюрстом, как с добрым другом. Он, действительно, милостивый и добрый государь. Курфюрст сказал мне: „Я слышал, ты написал для Мюнхена оперу“. „Да, Ваша светлость. Прошу Вашу светлость о величайшей милости — мое самое большое желание Написать оперу здесь; и я прошу не забыть обо мне. Я, слава богу, умею сочинять и на немецком“. Тут я пошел болтать. „Что ж, легко может статься“.

У него сын и три дочери. Старшая и молодой граф играют на клавесине. Курфюрст доверительно и подробно спрашивал меня о своих детях. Я говорил совершенно искренне, но не стал принижать их учителя». (Четверо незаконных отпрысков, о которых говорит Моцарт, были детьми актрисы Жозефины Зейфферт, которой позднее Карл Теодор дал титул графини Хейдек. Их сын, родившийся в 1769 году, — следовательно, когда Моцарт был в Мангейме, мальчику было всего девять лет, — стал герцогом Карлом фон Бреценхейм. Впоследствии, во время наполеоно-баварских распрей, он вряд ли вспоминал бывшего своего учителя игры на клавири.)

Очень не скоро Моцарт начинает понимать, вернее, вынужден понять, что его просто кормят обещаниями (29 ноября 1777): «Накануне дня св. Елизаветы я пошел утром к графу Савиоли и спросил его, есть ли надежда, что курфюрст оставит меня на зиму? Я бы занимался с молодыми господами. Он сказал: „Да, я предложу это курфюрсту; если бы зависело от меня, разумеется, я бы так и сделал“. После обеда я был у Каннабиха, и так как

к графу я пошел по его совету, он тотчас же спросил, был ли я там? Я рассказал все как было. Он заявил: „Я буду очень рад, если вы останетесь у нас на зиму, но я был бы еще более рад, если б вас взяли на постоянную службу“. Я сказал: „Ничего бы я так не желал, как быть всегда подле вас, но, право, не знаю, что сделать, чтобы остаться здесь. У вас уже есть два капельмейстера, кем же буду я? Мне не хотелось бы быть в подчинении у Фоглера!“ „И не будете, — сказал он. — У нас ни один музыкант не подчиняется капельмейстеру и даже интенданту. Курфюрст мог бы назначить Вас своим Kammer-compositeur. Погодите-ка, я поговорю с графом...“» И тут разыгрывается целая комедия из настоячивых вопросов Моцарта и вежливых излияний Савиоли. Ибо курфюрст согласен оставить Моцарта на зиму в Мангейме — обучать игре на клавесине его сына-бастарда и сочинять для его внебрачной дочери, но вовсе не собирается брать его на службу, а Каннабих тем более не собирается пестовать опасного конкурента, чье неизмеримое превосходство над его собственной скудостью он слишком хорошо понимает. За свою игру во дворце Моцарт получает презент (13 ноября 1777): «...Все было так, как я и представлял себе. Никаких денег. Красивые золотые часы. Но мне сейчас приятнее были бы 10 каролин, а не часы, которые вместе с цепочками и надписями (Devisen) оцениваются в 20 каролин. В дороге нужны деньги. Теперь, с вашего позволения, у меня уже пять штук часов, так что я твердо решил на каждой штанине сделать еще по кармашку и, заявляясь к какому-нибудь вельможе, нацеплять по две пары часов (впрочем, сейчас это модно), чтобы никому не вздумалось пожаловать мне еще одни часы...»

В глубине души Вольфганг понимал, что оставаться дольше в Мангейме совершенно бессмысленно. И все-таки остается, и охотно слушается советов приятелей-оркестрантов: «Куда же вы пойдете на зиму глядя? В такое время года путешествовать очень трудно. Оставайтесь-ка здесь» (26 ноября 1777).

Потому что тем временем Моцарт влюбился, да так страстно, что не в силах хоть сколько-нибудь объективно оценить свое положение. Все началось со знакомства с семьей Вебер. Глава семейства Фридолин Вебер был некогда управляющим в поместье баронов Шенау, но тяга к актерству, владевшая всеми Веберами, заставила его бросить службу. Он занимал теперь жалкую должность музыканта, певца и переписчика нот в одной из мангеймских капелл. Я не в силах яснее охарактеризовать роковую роль этого знакомства в судьбе Моцарта, чем Карл Блюмль, один из лучших знатоков всех дат и всех лиц, так или иначе связанных в Вене с Моцартом: «Древние немецкие поверья рассказывают о фее, которая кладет в колыбель новорожденного дары: счастье и злосчастье. И в зависимости от того, какой из них перевесит, жизнь человека сложится счастливо или несчастливо. У колыбели Моцарта стояла добрая фея: она принесла в дар маленькому

гражданину земли бессмертную славу, неизменную бодрость и младенческий нрав, дала ему ангела-хранителя — отца, который повел сына по крутой тропе к славе и почестям. Зато вместе с семьей Вебер в жизнь Моцарта вошла злая демоническая сила, и уйти от нее он не смог. Эта сила не выпускала Моцарта даже после его смерти, заставив предать забвению его могилу. Управляла этой злой силой Цецилия Вебер, в девичестве Штамм, уроженка Мангейма. Ей-то судьба и предназначила стать тещей и злым гением Моцарта, пресекшим его жизненный путь».

Единственное мое возражение против этой характеристики сводится к тому, что поведение доброй феи у колыбели Моцарта представлено, как мне кажется, в слишком розовом свете. Бессмертная слава Моцарта куплена слишком дорогой ценой, ибо его «неизменная бодрость» вытекала из глубочайшего фатализма, «младенческий нрав» сочетался с острейшей наблюдательностью и своеобразной мудростью, да и «добрый ангел» Леопольд (своего рода Мефистофель наизнанку), желая сыну добра, нередко творил зло — в этом мы убедились собственными глазами.

Семья Веберов состояла из жалкого, никчемного отца, злобной матери и шестерых детей. Моцарт пишет (17 янв. 1778) о «пяти девушках и сыне». Но мы знаем только о четырех дочерях — Йозефе, Алоизии, Констанце и Софии. Приманкой, использованной мадам Вебер, оказалась вторая дочь, пятнадцатилетняя Алоизия. Приманка эта оказалась очень лакомой.

«Бегает, как дурак на веревочке», — гласит старинная немецкая поговорка, характеризующая влюбленного. Но Моцарт бегаёт на веревочке, как помешанный. Не только юность и женственность Алоизии сводят его с ума, его пьянит ее одаренность певицы, одаренность, которую в ту пору сумел оценить он один. «...Мои арии, те, которые для де Амичис... она исполняет великолепно... она поет прекрасно, голос у нее чистый и красивый». О том, как развивалась эта безумная влюбленность, мы расскажем в следующей главе. Теперь же заметим только, что любовь заставила Моцарта совершенно забыть о первой его задаче — найти почетную и выгодную должность.

Он начинает строить самые фантастические планы. Еще в Мюнхене им овладела авантюристическая мысль, которую ему подсказал, как он уверяет, Альберт, его домохозяин (29—30 сент. 1777): «...с тех пор, как я приехал, господин Альберт носится с одним проектом, и осуществление его кажется мне весьма вероятным. Он хочет созвать десять близких друзей и предложить каждому вносить ежемесячно всего по дукату в мою пользу. В месяц это составит 10 дукатов — 50 гульденов, в год 600 флоринов. Если бы я получал от графа Со ежегодно 200 фл., это составило бы 800. Нравится ли папе такая идея?»

Папа, разумеется, не обратил никакого внимания на «идею», осуществление которой ставило Моцарта в зависимость от ненадежных мюнхенских покровителей; вся эта история напоминает

басню Лафонтена о молочнице Пьеретте и ее разбитом горшке. Даже Бетховену, обладавшему неизмеримо большей жизненной хваткой, чем Моцарт, — Бетховену, который имел дело с гораздо более могущественными покровителями, — даже ему не удалось полностью осуществить подобный план.

Но в Мангейме Моцарт носится и не с такими утопиями. О перспективах, которые, по слухам, открываются перед ним в Вене, он толкует с таким пренебрежением и легкомыслием, что видно — всерьез он о них и не думает (10—11 янв. 1778): «Я знаю (совершенно точно), что император намеревается основать в Вене немецкую оперу и поэтому настойчиво ищет молодого капельмейстера, знающего немецкий язык, талантливого и способного создать нечто новое. Собирается туда Бенда из Готы, но и Швейцер думает пролезть. (Бенда подал прошение, но предпочтут, видимо, Швейцера.) Вот это была бы для меня должность, разумеется, за хорошую плату. Пусть император даст мне 1000 гульденов, я напишу ему немецкую оперу, а если даже он не пожелает меня удержать, так мне это безразлично».

Однако не проходит и месяца, как Моцарт раскрывает свои тайные планы. Это случилось после того, как он вернулся из концертной поездки в Кирххеймболанд к принцессе Оранской, — поездки, во время которой все Веберы жили на его счет, а за это женская половина семейства штопала ему чулки и следила за его одеждой.

«...Я так люблю эту бедствующую семью, — пишет Моцарт (4 февр.), — что единственное мое желание — сделать ее счастливой. И быть может, я это сделаю. Сейчас я советую им отправиться в Италию. И поэтому прошу вас написать — чем скорее, тем лучше — нашему доброму другу Луджиати и узнать, сколько получает обычно примадонна в Вероне? Чем больше, тем лучше, сбавить всегда успеется». И, конечно, он хочет ехать с ними, чтобы писать арии для Алоизии, а возможно, и оперы. «В Вероне я охотно напишу оперу за 50 цехинов, только бы к ней пришла слава, потому что если не напишу, боюсь, ее провалят. А до того я вместе с ней сумею в других поездках заработать столько, что на моих ресурсах это не очень скажется. Думаю, мы поедем в Швейцарию, а может быть, и в Голландию. Напишите мне поскорее, что вы думаете обо всем этом? Если мы где-нибудь задержимся надолго, нам очень пригодится и другая дочь, старшая, мы могли бы тогда вести хозяйство сами, она хорошо стряпает...»

Понятно, что Леопольд чуть с ума не сошел при мысли о том, что его сын собирается развезжать по белу свету с чем-то вроде цыганской труппы в качестве жалкого кропателя репертуара будущей примадонны. 5 и 12 февраля 1778 года Леопольд пишет два письма — едва ли не самые значительные и горестные из всех его писем, делающие честь его уму, характеру и слогу, в которых он пытается открыть сыну глаза на положение дел дома и убедить его в бессмысленности поездки в Италию. Завершаются эти

письма приказом: «Прочь отсюда! — в Париж! И немедленно! Равняйся только на великих людей! Aut Caesar, aut nihil!»

Уже одна мысль увидеть Париж должна увести тебя от всех мимолетных фантазий. Слава и репутация большого таланта, если он признан Парижем, разносятся по всему свету. Там аристократы относятся к гению с величайшим снисхождением, уважением и вежливостью, там можно узреть тот высокий образ жизни, который самым удивительным образом отличается от грубости наших немецких кавалеров и дам, и, наконец, там ты усовершенствуешь свой французский **язык**».

Один только Вольфганг виноват, что Леопольд оказался неправ в своей оценке Парижа и тамошней аристократии. Но Вольфганг не был завоевателем. Он не смог бы завоевать Париж, даже если бы хотел. Достаточно вспомнить, с какой энергией покорял Париж Глюк. И объясняется это вовсе не тем, что Глюк был на сорок с лишним лет старше Моцарта, а тем, что Глюк был Глюком, а **Моцарт — Моцартом**; он бесконечно превосходил старого маэстро врожденным божественным даром, подлинной своей гениальностью, но убедить свет в своей значительности был неспособен.

История с орденом, украсившим грудь обоих композиторов, служит замечательным примером того, сколь противоположны их личности. Оба были рыцарями ордена «Золотой шпоры», который Папа римский раздавал с такой же щедростью, с какой другие государи раздавали направо и налево золотые табакерки и бриллиантовые пряжки для башмаков. Глюк получил орден в 1756 году, а Моцарт 18 июля 1770 года, когда ему было только пятнадцать лет. Орден этот презирали и над ним посмеивались решительно все. Но Глюк, «рыцарь Глюк», вернул ему достоинство. Он сделал это на манер того государственного деятеля, которого по ошибке усадили не на самое почетное место за столом. «Почетное место там, где сию я», — только и сказал вельможа. А Моцарт, надев свой орден в родном городе Леопольда, подвергся таким насмешкам со стороны чванливых, нахальных и невежественных аугсбургских дворянчиков, что снял его и никогда больше не надевал. Так что его «Золотую шпору» можно увидеть лишь на портрете, написанном в 1777 году специально для падре Мартини.

Как тщательно готовился Глюк к завоеванию Парижа! Не только послы и королева принимали участие в этой подготовке, но вся общественность в целом. Глюк играл на инструменте пропаганды столь же искусно, как позднее делал это **Мейербер** или виртуозы-дирижеры XX столетия. К моменту приезда Моцарта в Париж распря между пиччиннистами и глюкистами достигла как раз высшей точки. Несколько месяцев назад (23 сент. 1777) здесь состоялась премьера «**Армиды**», а со дня постановки «Роланда» Пиччинни прошло всего несколько недель — премьера оперы состоялась в день, когда Моцарту исполнилось двадцать два

года. Ни один день, проведенный Глюком в Париже, не проходит без «паблисити». На обратном пути в Вену он посещает в Фернее старого Вольтера. Встреча их подобна свиданию царствующих особ. Тихо и незаметно въезжает в Париж Моцарт, словно самый заурядный молодой человек, такой же, как сотни других, — въезжает в обществе старой матери, которой приказано присматривать за ним.

Пребывание Моцарта в Париже с 23 марта 1778 года до января 1779 года — один из самых кризисных периодов в его жизни. С величайшей неохотой отправляется он в поездку, разлучающую его с Алоизией. Он бесконечно думает — нет, не о своем успехе, а только об Алоизии. Моцарт мало сочиняет, ненавидит Париж, парижских аристократов, парижан — **всех** вообще. И так как он сам расстроен и раздражен, он находит невыносимым и своего покровителя Фридриха Мельхиора Гримма, на которого Леопольд возлагал самые большие надежды, ибо Гримм держит в своих руках ключи к популярности. В довершение всего неожиданно заболевает и умирает мать Моцарта, и он вынужден похоронить ее в чужой земле.

В мрачный час своей жизни Моцарт написал (4 июля 1778) в Зальцбург аббату Буллингеру, другу их семьи, с просьбой подготовить Леопольда к вести о смерти жены. «Скорбите со мной, друг мой, — это печальнейший день в моей жизни; пишу вам в два часа ночи, но я вынужден вам сказать — моей матери, дорогой моей матери не стало!» Конечно, еще более мрачными были часы, когда он сидел у кровати умирающей и знал, что ее уже не спасти. Однако, похоронив ее, Вольфганг удивительно быстро возвращается к своим делам, и нам трудно судить, в какой степени ему помогло в этом привитое с детства католицизмом «смирение перед божьей волей». Начало его письма к отцу, написанного две недели спустя (18 июля), звучит почти оскорбительно трезво: «Надеюсь, вы получили два моих последних письма. Не будем больше возвращаться к их главному содержанию — все кончено, и сколько бы еще страниц мы ни исписали, мы ничего не в силах **изменить!**»

Странное существо человек — полное противоречий. Моцарт, конечно, усердно писал своей Алоизии, и одно из его писем на итальянском языке — от 30 июля — сохранилось. Так ли усердно отвечала ему Алоизия — неизвестно. Сохранилось еще другое длинное послание Моцарта (29 июля) к главе веберовского семейства, Фридолину — одно из многих посланий, которые, очевидно, были посвящены смерти баварского курфюрста Макса **Иосифа III** и поезду пфальцского курфюрста со всем двором и свитой в Мюнхен.

Карлу Теодору очень не хотелось покидать Мангейм, но будучи ближайшим родственником Макса Иосифа по мужской линии, он без промедления вступил во владение своим богатым наследством, ибо боялся, как бы Габсбурги не успели наложить на не! о

лапу. После отъезда двора Мангейм навсегда превратился в провинциальный город. Во всяком случае, в том, что касалось оперы и концертов. Только для немецкой драмы в Мангейме, благодаря стараниям Вольфганга Гериберта фон Дальберга, который поставил на сцене первые трагедии Шиллера, вновь наступил период расцвета.

Но вернемся назад. В письме, о котором мы говорили, Вольфганг мнит себя покровителем и советчиком семьи Вебер. Он выступает как бы в роли Леопольда, строит планы приезда отца и дочери в Париж, обещает позаботиться об их устройстве, дает мудрые дипломатические советы, как им следует себя вести, выступать или не выступать Алоизии, возражает против ангажемента «Зейлеровского театрального общества», советует отправиться в Майнц, где, может быть, и ему удастся устроиться и т. д.

Как потешалось все семейство над своим двадцатитрехлетним другом и покровителем, который и себе-то помочь не мог! Сами они прекрасно умели устраиваться. Спустя несколько недель, в сентябре, Алоизия уже получила ангажемент в Мюнхен. Отца вынуждены были принять вместе с ней. Все они нисколько не нуждались в протекции Моцарта. В письме (29 июля 1778) к Веберу-отцу Вольфганг сам с полной откровенностью рисует свое положение: «Теперь немного о моих делах — я так тут мучаюсь, что и передать не могу, — все здесь делается страшно медленно. Покуда не приобретешь известность — и думать нечего выступить в качестве композитора. В прошлых письмах я уже писал вам, как трудно раздобыть здесь хорошее оперное либретто. Из того, как я охарактеризовал здешнюю музыку, вы легко можете себе представить, что у меня нет тут особых радостей, и (между нами) — я только о том и думаю, как поскорее отсюда удрать...»

Моцарт окончательно потерялся среди столичных интриг и протекций и сразу же стал объектом эксплуатации со стороны власть имущих и так называемых «друзей». Он пишет хоры, ансамбли и арии — целых восемь пьес для «Miserege» Хольцбауэра, которое должно было исполняться в «духовных концертах»; пишет он их бесплатно, потому что его попросил об этом директор концертов Легро. Мы отдали бы все произведения Хольцбауэра за эти восемь моцартовских пьес, но они не сохранились.

Для четырех мангеймских духовиков, которые оказались в Париже одновременно с Моцартом, он создает *sinfonia concertante* с солирующими флейтой, гобоем, валторной и фаготом. Неоплаченный, вдвойне неоплаченный труд, ибо Легро даже не допускает эту великолепную вещь к исполнению. Она, очевидно, тоже пропала, во всяком случае первоначальная ее редакция не сохранилась. Моцарт ободряет себя надеждой получить заказ на оперу через знаменитого Новерра, теоретика балета, который утверждал, что имеет влияние на директора «Гранд-опера» — де Висма. Поэтому он пишет для Новерра музыку к балету «Безделушки» —

тринадцать порой довольно объемистых оркестровых пьес, и опять-таки бесплатно. Балет идет целых шесть вечеров, но ни на афишах, ни в печати имя Моцарта даже не упоминается.

В предместье Сен-Жермен он навещает своих старых лондонских друзей — Иоганна Кристиана Баха и кастрата Тендуччи; по просьбе последнего пишет вокальную сцену с сопровождением клавира, гобоя, валторны и фагота. Он надеется таким образом обратить на себя внимание покровителя Тендуччи, маршала де Ноай, хотя надежд у него немного (27 авг.): «Здесь я ничего не выручу, разве что небольшой подарок, но, с другой стороны — ничего и не потеряю. Мне-то ведь это ничего не стоит, и даже если мне вовсе не заплатят, все равно это очень полезное знакомство...» Разумеется — мы чуть было не сказали «само собой разумеется» — сцена эта тоже пропала, и о маршале де Ноай Моцарт больше не упоминает. Но тут появляется герцог де Гин: он играет на флейте, а дочь его «превосходно» играет на арфе. По просьбе герцога Моцарт пишет концерт специально для этих двух инструментов. Проходит четыре месяца, но герцог за него еще не заплатил. Моцарт учит искусству композиции дочь герцога, но гонорар за эти уроки получает, видимо, с большим опозданием. К тому же он нетерпеливый учитель, и потому на занятиях претерпевает все муки ада. «Она, — пишет он 14 мая, — сильно сомневается, есть ли у нее способность сочинять — особенно же насчет мыслей, идей... Что ж, посмотрим. Ведь если у нее не появятся идеи или мысли (а сейчас у нее действительно нет никаких), значит, все наши усилия зря, потому что видит бог — вложить в нее мысли я не могу».

Он создает для Легро одну или даже две симфонии и доволен, что они имеют успех у заказчика и у парижской публики (которую он презирает). Для первой из этих симфоний (К. 297) Моцарт дважды пишет *Andantino*, ибо первое Легро забраковал: «Оно не имело счастья ему понравиться. Он говорит, что здесь слишком много модуляций и оно — слишком длинное». Ну что за знаток музыки этот директор «духовных концертов»!

Но однажды у Моцарта действительно появился счастливый шанс. «Родольф [Жан-Жозеф Родольф, влиятельный и, насколько нам известно, надежный человек, с 1770 года член королевской капеллы — А. Э.] состоит здесь на королевской службе. Он мой близкий друг. Родольф основательно разбирается в композиции и сам хорошо пишет. Он предложил мне, если только я соглашусь, должность органиста в Версале с окладом в 2000 ливров в год; но это значит, что я обязан проводить полгода в Версале, а другие шесть месяцев в Париже или где мне заблагорассудится» (14 мая). И Моцарт отказывается от этого предложения, вернее, он с самого начала знает, что не примет его. Ни бесценная близость королевской семьи, ни легкость службы, при которой ему оставалось бы так много досуга для творчества, ни шестимесячный отпуск — ничто не соблазняет его. Он отклоняет это предложение,

потому что мечтает об Алоизии и потому что не любит французскую музыку.

«...2000 ливров, право же, не такие большие деньги. В немецкой монете, конечно, больше, но не здесь. В год это составит 83 луидора 8 ливров; на наши деньги 915 флоринов и 45 крейцеров (не мало, конечно), но тут это всего 333 талера и 2 ливра — значит, вовсе уже не так много. Просто страх берет, с какой быстротой исчезает здесь талер. Меня нисколько не удивляет, что парижане не очень дорожат луидорами, ведь они мало что стоят. 4 талера, или 1 луидор — это одно и то же — исчезают в одну секунду...» Совершенно излишне размышлять над вопросом, как сложилась бы жизнь Моцарта и какое направление приняла бы история французской музыки, если б он согласился принять предложенное ему место.

В начале сентября 1778 года Моцарт решает вернуться в Зальцбург, правда, с чрезвычайной неохотой. Но он ставит свои условия: его не должны больше мучить, принуждая играть в оркестре на скрипке. Он желает дирижировать за *клавиром* и аккомпанировать ариям. Он хочет быть уверен, что является первым претендентом на должность капельмейстера. Он прекрасно понимает, что ему предстоит (15 окт.): «...но должен искренне вам признаться, что я с куда более легким сердцем вернулся бы в Зальцбург, если бы не знал, что меня ждет там *служба*, — одна эта мысль для меня невыносима. Подумайте сами, поставьте себя на мое место — в Зальцбурге я даже не знаю, кто я такой: порой кто угодно, порой совсем никто, а я не требую для себя ни слишком *много*, ни слишком *мало*. Мне нужно *что-то* определенное, конечно, если я это что-то собой представляю; в любом другом месте, я это знаю, тот, кто принят на скрипку, остается при ней; кто на клавир — и т. д...»

Он добавляет: «Но все это, верно, *уладится*». Однако в глубине души знает, что ничего не «уладится», что он никогда не сумеет снова приспособиться к зальцбургским условиям. В письме к аббату Буллингеру (мы к нему еще вернемся) он выказал больше скептицизма.

Характерно, что теперь, когда нужно возвращаться домой, к концу пребывания за границей, он выше расценивает свои парижские перспективы и считает, что мог бы добиться полного успеха, если бы остался здесь на несколько лет; кажется, брезжит какая-то надежда на сочинение французской оперы, предубеждение против которой у него неожиданно исчезает.

В сущности, он охотно остался бы в Париже, несмотря на «трения» с Гриммом, который торопит его с отъездом. Но Моцарту не остается даже времени дожидаться гравировки шести своих сонат для клавира со скрипкой, ор. 1 — придется передать их супруге Карла Теодора в Мюнхене в том виде, в каком издатель Зибер снимет их с досок. Принесли они ему 15 луидоров, много меньше, чем он первоначально за них потребовал.

26 сентября Моцарт покидает Париж в наемной карете, однако совсем не торопится вновь увидеть купол зальцбургского собора. Пару недель он проводит в Страсбурге, жителям которого за несколько луидоров демонстрирует свое искусство в концертах.

Еще дольше остается он в Мангейме. Моцарт намеренно сделал большой крюк, чтобы попасть сюда, хотя Веберов в Мангейме уже нет. И охотно остался бы здесь еще на два месяца, если б только ему удалось договориться с бароном Герибертом фон Дальбергом. Дальберг как раз написал текст монодрамы в духе «Ариадны» и «Медеи» Георга Бедды, и так называемую «музыкальную драму» под названием «Кора» в стиле «Альцесты» Виланда — Швейцера, и Моцарт вызвался написать музыку к обоим пьесам за 25 и 50 луидоров, если только ему гарантируют, что не позже чем через два месяца он получит гонорар за монодраму.

Все это он затевает, зная, что дома отец со страхом ждет его возвращения. Вот уже четыре месяца, как Леопольду вручили приказ о зачислении Вольфганга на службу, и отец опасается, как бы архиепископ не прознал, наконец, что вновь назначенный придворный органист просто водит его за нос, и не отменил своего приказа. Но господин барон, очевидно, не мог или не захотел дать Моцарту требуемую гарантию, а Моцарт все же несколько поумнел после парижского опыта. И поэтому он едет в Мюнхен, где его ждет последнее и самое горькое разочарование из всех, изведанных за время этого путешествия, столь обильного разочарованиями. Но об этом мы поведаем в следующей главе.

Моцарт так изранен душевно, что не в силах открыться отцу — он откладывает свою исповедь до личной встречи (29 дек. 1778): «...потому что сейчас я не могу, сердце мое слишком расположено плакать...» Намеки отца (28 дек.) на его «веселые мечтания», иначе говоря, на его фантастические проекты в связи с Алоизией и семейством Вебер, вызывают раздраженную отповедь сына (31 дек.): «Кстати, что это значит — мечты? Совсем уберечься от мечтаний я не могу, да и вряд ли на всей земле сыщется смертный, который никогда бы не мечтал! Но *веселые мечты?* — Мечты спокойные, утешительные, сладостные! — вот какие они; мечты, которые, если б только сбылись, сделали бы сносной мою жизнь, скорее печальную, чем радостную...» Строки, достойные поэта; они раскрывают душевное состояние Моцарта — его боль и его фатализм.

И вот он снова в Зальцбурге, «хорошо устроенный» чиновник архиепископской капеллы — вот он, результат высоких мечтаний, воодушевлявших отца, когда полтора года тому назад он отправлял сына в Париж, и самого Вольфганга. Теперь он глубоко переживает свое поражение, ибо лучше кого бы то ни было сознает, сколь выдающимся талантом обладает. И этот талант он вынужден растратить на Зальцбург и на патрона, который упрямо не желает его понять! Гений Моцарта требует совершеннейших средств исполнения, тончайшей передачи его замыслов, а что он находит

в Зальцбурге! Мы уже говорили о письме Моцарта к аббату Буллингеру (7 авг. 1778), где Моцарт в ироническом свете представляет все то, что его ждет; письмо это раскрывает столь многое, а известно столь мало, что, право, оно достойно быть процитировано целиком:

«...А теперь про нашу зальцбургскую историю! Вы знаете, дражайший друг, как ненавистен мне Зальцбург — и не только потому, что моему дорогому отцу и мне пришлось изведать там столько несправедливостей, хотя одного этого совершенно достаточно, чтобы навсегда забыть этот город, окончательно вычеркнуть его из своих помыслов. Впрочем, хватит об этом; только бы все сложилось так, чтобы нам можно было жить *хорошо*; но жить хорошо и жить радостно — два разных понятия, и достичь этого (без колдовства) мне не удастся. Обычным путем и вправду не добьешься, а другим невозможно — колдуний в наше время нет. — Впрочем, мне кое-что пришло в голову: есть в Зальцбурге некоторые личности, «местные уроженцы» — город так и кишит ими; стоит лишь изменить первую букву их прозвища, и они смогут прийти мне на помощь\*. Ну, пусть будет, что будет — я, как всегда, с величайшим наслаждением обниму любимейшего моего отца и любимейшую сестру, и чем скорее, тем лучше. Впрочем, не стану лгать, мое удовольствие и радость удвоились бы, если бы это произошло в другом месте, потому что в любом городе у меня было бы больше надежд жить радостно и счастливо!

Боюсь, что вы поймете меня неправильно и решите, будто Зальцбург слишком ничтожен для меня? Право, вы глубоко обманулись бы. Я изложил уже некоторые причины отцу, так что покамест удовлетворитесь вот чем — Зальцбург не место для моего таланта! Во-первых, здесь не уважают музыкантов, а во-вторых, здесь нечего слушать: здесь нет театра, нет оперы! — Если бы даже и в самом деле захотели поставить оперу, так кто же будет в ней петь? Вот уже целых пять — нет, даже шесть лет прошло, а зальцбургская капелла по-прежнему полным-полна бесполезными, несостоящими и на редкость ненужными лицами, а уж самые необходимые в ней и вовсе отсутствуют. Вот как обстоит сейчас дело.

Жестокие французы повинны в том, что наш оркестр остался без дирижера\*\*; представляю, какая царит здесь теперь тишь да гладь! — Да, вот что получается, когда ничего не предусматривают заранее! Необходимо всегда иметь на примете с полдюжины капельмейстеров, чтобы если выпадет один, тут же заменить его другим. — А сейчас — где его возьмешь? Тут опасности не избежать! — Нельзя легкомысленно нарушать порядок, спокойствие и хорошие

\* Моцарт величает своих земляков Фехен (хвастливые дурни), и предлагает заменить букву F на H — начальную букву слова Нехеп (ведьмы, колдуньи). (Ред.)

\*\* Ф. Бертони, которого хотели ангажировать в Зальцбург, уехал во Францию.

отношения в оркестре: разлад быстро растет, а в последнюю минуту уж ничем не поможешь.

Да неужели не найдется ни одного идиота, ни одного вшивого парня, который восстановил бы прежний, пусть даже спотыкающийся распорядок? Разумеется, я тоже сделаю все от меня зависящее. Завтра же найму коляску на целый день и объеду все лазареты и больницы, посмотрим, может хоть там кого-нибудь да найду. Почему же так легкомысленно дали ускользнуть Мысливечку? Ведь он же был близко, совсем рядом. Вот был бы лакомый кусок! Второй раз не легко заполучить такого — прямиком из Герцог-Клементской консерватории\*. И это был бы настоящий человек — одно его присутствие нагнало бы страху на весь придворный оркестр; ну, мне-то особенно бояться нечего; в общем, были бы деньги, люди найдутся. Полагаю только, что не нужно слишком тянуть с этим делом. И вовсе не из дурацкого страха, что не найдется дирижера — я-то прекрасно знаю, что все эти господа ждут приглашения с такой жадностью и надеждой, с какой евреи ждут мессию, — а потому, что с нынешним положением вещей мириться больше невозможно. Следовательно, куда важнее и полезнее было бы присмотреть капельмейстера, раз его у нас совсем нет, чем писать повсюду (так мне сообщили), стараясь заполучить хорошую певицу.

Я просто поверить не могу — певицу! — да ведь у нас их множество, и все превосходные! Добро бы еще тенора — с этим еще можно согласиться, хотя он нам тоже не нужен; но певицу, примадонну! И именно теперь, когда у нас есть кастрат? Что правда, то правда: Гайденша\*\* часто болеет — перестаралась, бедная, соблюдая слишком суровый режим; таких поискать! Дивлюсь, как это в результате непрерывного самобичевания, истязания, ношения власницы, чудовищного поста и ночных молитв она в течение стольких лет не потеряла голоса! Но нет, он у нее сохранится, и надолго — и будет звучать не хуже, а все лучше и лучше. Ну, а если господь и приобшит ее, наконец, к сонму своих святых, у нас еще останется целых пять певиц, из которых каждая может претендовать на первенство. Так что теперь вы сами видите, сколь все это не нужно.

Но возьмем крайний случай — предположим, что после кающейся Магдалины другой певицы у нас не окажется, хотя это вовсе не так. Одна, скажем, вскорости отправится рожать, другая попадет в тюрьму, третью высекут плетью, четвертой отрубят голову, а пятую черт приберет. И что тогда? Да ровно ничего! Ведь у нас есть кастрат! Вы же знаете, что это за птица! Он берет высо-

\* За год до этого больной Мысливечек, обезображенный венерической болезнью, лежал в Мюнхене в Герцогшпитале — госпитале герцога Клементя.

\*\* Жена Михаэля Гайдна, певица архиепископской капеллы в Зальцбурге, славившаяся крайним легкомыслием и вольным поведением. (Ред.)



кие ноты, значит отлично может исполнить женскую роль. Правда, тут не обойдется без вмешательства капитула — он-то уж свою руку приложит, но *приложить* — это все же лучше, чем *наложить*; ничего особенного этим господам не сделают; ну и пускай господин Чеккарелли играет то женщину, то мужчину, да наконец и для меня (поскольку у нас любят перемены, изменения и нововведения) откроется широкое поле деятельности — тут можно сделать эпоху. Мы с сестрой еще детьми действовали в таком роде, представляете, чего сумеют достичь взрослые!

О, если только раскошелиться, можно иметь все что угодно. Меня ничуть не страшит, что могут пригласить из Вены Метастазо (я готов был бы взять это на себя) или, в крайнем случае, ему предложат состряпать несколько дюжин опер, в которых премьер и примадонна никогда не выступают вместе. Так что кастрат сможет играть одновременно и любовника, и любовницу; пьеса же станет еще интереснее оттого, что мы сможем любоваться добродетелью влюбленных, простирающейся так далеко, что они будут старательно избегать любой возможности поговорить друг с другом на публике.

Итак, теперь вам известно мнение истинного патриота; сделайте же все возможное, чтобы оркестр как можно быстрее обзавелся задницей, ибо для него это самое необходимое; голова у него теперь есть — в том-то и несчастье! Покуда в этом вопросе ничего не изменится, я в Зальцбург не приеду, но как только изменится, прибуду тотчас же, и готов столько раз поворачивать страницы, сколько увижу указаний V. S.»\*

Да, вот она причина: «В Зальцбурге нет театра, нет оперы!» В 1779—1780 годы Моцарт пишет в Зальцбурге две обедни и две вечерни, sonata da chiesa, симфонии, серенады, концерты, сонаты. Он начинает сочинять зингшпиль («Заида», название это дано уже в XIX столетии), оставшийся незаконченным, может быть, потому, что рамки его показались Моцарту тесны. Моцарту нужны большие оперы; симфоническая и камерная музыка, церковные сочинения — все кажется ему второстепенным, малозначительным по сравнению с тем, что связано со сценой. Еще в 1764 году (28 мая) отец пишет в Лондон о девятилетнем мальчике: «В голове у него только опера, которую он хочет поставить в Зальцбурге силами одной молодежи».

Опера с мощным оркестром! Еще в Италии ему внушили, что только опера — вершина всех искусств: произведение, где все формы, все могущественные средства музыки подчинены самому дивному инструменту — человеческому голосу; где драматическая страсть преображена силой волшебных чар музыкальной выразительности! Моцарт готов на любые жертвы, только бы иметь возможность создать оперу. Он готов сочинять в любом жанре — опе-

\* V.S.— *volti subito*, то есть переворачивать страницу столько раз, сколько понадобится повторений.

ру seria или buffa, зингшпиль или оперу-феерию, на любом языке — немецком, итальянском. Он преодолел бы даже свою неприязнь к французскому языку, французским певцам, французской публике. Но охотнее всего он писал бы оперу итальянскую. Его письму к профессору Антону Клейну в Мангейм (21 марта 1785) — письму, в котором он так патриотично и патетично ратует за создание немецкой национальной оперы, можно противопоставить десятки других писем, в которых он с такой же искренностью мечтает об итальянской и только итальянской опере.

В конце 1780 года желание Моцарта исполняется. Из Мюнхена приходит заказ на оперу seria, и он пишет «Идоменея» — единственное в своем роде произведение в его творчестве. Наконец-то Моцарт снова располагает могучими оперными средствами — оркестром, объединившим музыкантов Мангейма и Мюнхена, выдающимися певцами (за одним исключением) — и искушенной придворной аудиторией. Опыняев от радости, Моцарт насыщает свое произведение таким обилием музыки, что она непременно ослабила бы его драматическое воздействие, если бы только оно вообще было присуще этой опере, если бы «Идоменей» не принадлежал к уже отмирающему жанру seria. Моцарт сам сознавал «странности» своей оперы, но любил ее до конца своей жизни (позднее, в Вене, он пытался снова, правда, безуспешно, продвинуть ее на сцену).

Упования, которые он и на этот раз возлагал на Карла Теодора, оказались тщетными. Но понятно, что после «Идоменея» разрыв Моцарта с Зальцбургом стал неизбежен. Провинциализм родного города парализует Моцарта. Позднее, как бы ретроспективно, он сам признается в этом (26 мая 1781):

«...Будьте твердо уверены, что я люблю труд, а не безделье. В Зальцбурге — да, правда, там мне было очень тяжело работать, я почти не мог заставить себя — почему? Потому что на душе у меня было нерадостно; ведь вы сами должны признать, что в Зальцбурге — по крайней мере для меня — на грош нет рассеяния; со многими тамошними жителями мне встречаться не хочется, а для большинства других я сам недостаточно хорош. Никто не поощряет там мой талант! Когда я играю, или когда исполняется что-либо из моих сочинений, мне, право, кажется, что слушают меня одни только столы и стулья. Был бы там хоть сколько-нибудь порядочный театр, ведь только в этом и заключаются мои развлечения...»

И поэтому, получив после премьеры «Идоменея» приказ архиепископа отправиться вслед за всей его свитой из Мюнхена в Вену, Моцарт принимает это, как указание самого провидения (то же письмо): «...Кажется, мне здесь улыбнется счастье, я полагаю, что должен тут остаться, я чувствовал это, еще когда выезжал из Мюнхена; я так обрадовался поездке в Вену, и сам не знал — почему...»

Он с самого начала присматривается к здешним условиям и ищет повода порвать с архиепископом. Когда тот, в виде исключения, разрешает ему жить у себя во дворце, в то время как кастра-

та Чеккарелли и скрипача Брунетти помещают па других квартирах, Моцарта это только забавляет: «Какое отличие!»

Архиепископ гордится своими придворными музыкантами; он возит их выступать во дворцы знати, и между прочим, к своему старому отцу, имперскому вице-канцлеру. Моцарт считает это посягательством на свои права, на те заработки, которые ему приносят частные выступления. Архиепископ не разрешает ему выступить в «Обществе музыкантов», и это приводит Моцарта в бешенство. Однако в постскрипуме к тому же письму, в котором он изливает свой гнев, он сообщает, что архиепископ, правда, с величайшей неохотой, но разрешение все же дал.

За трапезами Моцарта помещают между камердинерами и поварами, что справедливо возмущает нас, так же как и его. Правда, ранг придворного органиста в точности соответствовал рангу камердинера, и согласно этикету XVIII столетия, когда никто и веда-ть не ведал, что гению должны принадлежать какие-то преимущества, такое распределение мест за столом было формально справедливым.

В письмах к отцу Моцарт говорит совершенно откровенно, что намерен оставить архиепископа — он величает его «архигрубияном» — в дураках (4 апр. 1781): «Нет, уж я натяну архиепископу нос, да так, что все повеселятся...» Вряд ли приходится сомневаться в том, что Колоредо читал эти письма, которые писались, так сказать, у него на глазах. Он прекрасно понимал, что Моцарт устраивает обструкцию. Дело доходит до выговоров, которые чувствительнейшим образом задевают гордость артиста, и, наконец, в начале мая, когда Моцарт под каким-то ребяческим, явно лживым предлогом отказывается в назначенный день отбыть с якобы важным поручением из Вены в Зальцбург, происходит взрыв. Колоредо осыпает своего придворного органиста грубыми ругательствами и в гневе велит ему убираться ко всем чертям. Моцарт воспринимает это, как формальный повод для отставки. Однако граф Карл Арко, сын зальцбургского главного камерария, отставку не утверждает. Моцарт продолжает настаивать, невзирая на робкие возражения отца. Леопольд и сам любит интриговать и тайком плести сети, но он очень боится последствий, к которым может привести открытый бунт его сына.

Наконец, при одной из попыток Моцарта — а их было три — вручить все-таки свой мемориал, граф Арко пинком ноги выбрасывает его за дверь. Формального увольнения Моцарта со службы архиепископа так и не последовало, и когда весной 1783 года Вольфганг собирался вместе с молодой женой навестить отца и сестру, он опасался, как бы архиепископ не вздумал ему отомстить. К чести Колоредо надо сказать, что он и не помышлял об этом и, кроме того, никогда не вымещал недовольство сыном на отце.

Колоредо дожил до мировой славы своего придворного органиста. В 1803 году после секуляризации архиепископства зальцбургского он переехал в Вену. Умер он только в 1812 году, восьмиде-

сяти лет от роду, и вряд ли отношения с бывшим его подданным Вольфгангом Амадеем Моцартом отягощали когда-либо его совесть. И все же роковым для его имени и посмертной репутации оказалось именно то, что когда-то ему пришлось столкнуться с Моцартом.

Граф Карл Арко, который тоже остался в памяти потомства лишь потому, что дал Моцарту пинок ногой, все же в беседе, предшествовавшей этому завершению их отношений, произнес слова, оказавшиеся пророческими. Он предсказал Моцарту **возвращение** в Зальцбург, указав, сколь непостоянны в своих симпатиях жители Вены. «Поверьте мне, вы слишком ослеплены,— передает Моцарт слова Арко в своем письме (2 июня 1781).— Слава здесь коротка; вначале слышишь одни комплименты и много зарабатываешь, все это правда; но как долго? Проходит всего несколько месяцев, и венцам опять хочется чего-нибудь новенького».

Наблюдение это столь справедливо, что Моцарт вынужден с ним согласиться, хотя и с некоторыми оговорками (там же): «...Венцы, действительно, легко разочаровываются, но это относится только к театру, а моя профессия пользуется слишком большой любовью, чтобы я не сумел удержаться. Здесь настоящее царство клавирной музыки. Допустим даже, что так и случится. Но ведь случится-то только через несколько лет, уж конечно никак не раньше. А тем временем мы завоюем славу и составим себе состояние. И есть же еще и другие города — кто знает, какие новые возможности могут тем временем открыться?..»

Поначалу, примерно лет пять-шесть, Моцарт оказывается совершенно прав в своем прогнозе. Но скоро все рушится. На первых порах он не очень разочарован тем, что его надежды и усилия стать учителем музыки принцессы Елизаветы Вюртембергской, невесты русского цесаревича, терпят поражение: «...я знаю, что в книге, в которую внесены имена всех лиц, предназначенных ей в услужение, значится и мое...» (31 авг. 1782). «Учителем музыки принцессы назначен важный клавирист. Я только скажу вам, какое ему положили жалованье, и вы тотчас поймете, какой это замечательный мастер — 400 гульденов чистоганом. Фамилия его Зуммерер» (5 окт. 1782).

За 400 гульденов Моцарт не продался бы, и он подавляет свое разочарование. Ему действительно удается устроиться, но только в качестве «свободного художника», как это стало называться впоследствии. Он дает «Академии», то есть концерты по подписке, на свой страх и риск, но залы ломятся от слушателей, и на концерты его охотно подписываются все любители музыки. Он издает некоторые свои произведения, и многие из них хорошо оплачиваются, например, шесть квартетов, посвященных Гайдну, за которые Артария уплатил 100 дукатов. Моцарт дает уроки композиции и игры на клавишине, и за них тоже хорошо платят. Приехав в Вену весной 1785 года, Леопольд застал сына на вершине успеха. Тщательно подсчитав его доходы, Леопольд пишет дочери (19 марта

1785): «...Думаю, что мой сын, *если только ему не придется отдавать долги*, мог бы положить сейчас в банк 2000 флоринов; деньги у него, конечно, есть, а хозяйство их во всем, что касается еды и питья, ведется в высшей степени экономно...»

Эти 2000 флоринов равнялись примерно четверти той суммы, которую Моцарт выручал за один-единственный концерт по подписке в зале «Мельгрубе». Но увы, Леопольд глубоко заблуждался, если полагал, что сын его собирает деньги в банк. Мы не знаем, был ли уже в это время Моцарт в долгах. Однако нам хорошо известно, что очень скоро он безнадежно запутался в них. Да, «свободный художник» Моцарт потерпел через несколько лет полное крушение. Правда, «Похищение из серая» имело грандиознейший успех (1782), но, согласно тогдашнему авторскому праву, Моцарт получил гонорар только за свою музыку. Даже выручку за клавираусцуг — и ту украл некий издатель из Аугсбурга, который успел его выпустить раньше Моцарта. «Свадьба Фигаро» (1786) и «Дон-Жуан» (1787) почти не имели успеха в Вене.

Вплоть до 1790 года, когда была написана «Так поступают все», Моцарт заказов на оперу вообще не получает. Организовывать концерты по подписке становится все труднее. Три большие симфонии, созданные в 1788 году, как бы «про запас», при жизни Моцарта ни разу не были исполнены. Учеников становится все меньше. За год до смерти Моцарт вынужден просить Пухберга, своего друга и брата по масонской ложе, оповестить всех, кого только можно, что Моцарт набирает учеников, — их у него осталось всего двое. Сочинения Моцарта издатели скупают чуть не задаром, потому что он вынужден сбывать их как можно быстрее, только бы хоть немного раздобыть денег. Искать счастья в другом месте уже невозможно. Моцарт рвется в Англию; поездка отпадает, так как дед отказывается взять внучат на свое попечение.

Мюнхен, Дрезден, Штутгарт, Берлин — единственно доступные в этих условиях города — для него закрыты. Предложение оставить службу у австрийского императора и перейти на службу к прусскому королю, которое ему якобы сделали весной 1789 года, когда он был в Берлине, относится к области фантазии, так же как и сентиментальная причина его отказа. Моцарт, видите ли, не может покинуть своего доброго императора! Подобные сентименты были совершенно ему чужды. А кроме того, у него не было ни малейших оснований для привязанности к Иосифу II, который очень слабо разбирался в творчестве своего композитора.

Но как бы там ни было, Иосиф принимает Моцарта на службу. 15 ноября 1787 года умер Глюк, а 7 декабря император жалует Моцарту звание *Kammer-compositeur* королевско-императорского двора, с годовым окладом в 800 гульденов. 19 декабря Моцарт сообщает об этом сестре и надеется, что «такая новость будет ей, конечно, приятна». Но сестра, видимо, не в силах скрыть своего удивления по поводу столь мизерного жалования, ибо она, очевидно, знала, что Глюк получал 2000 флоринов. На это Моцарт отвечает

ей (2 авг. 1788): «Император взял меня в личный состав оркестра и, следовательно, провел формальным *приказом покамест* только 800 флоринов; но никто другой из здешних музыкантов *так много* не получает». Очевидно, это было нечто вроде стипендии, которая не накладывала на композитора никаких обязательств. По крайней мере мы не знаем произведений Моцарта, написанных по высочайшему повелению, разве что «Милосердие Тита». Поэтому весьма правдоподобно, что, заполняя подходящий лист и проставляя в нем сумму своего оклада, Моцарт будто бы написал: «Слишком много за то, что я делаю, слишком мало за то, что я мог бы сделать!»

В 1790 году умер Иосиф II, преемником его стал флорентийский эрцгерцог Леопольд, тот самый, на службу к которому так старался определить своего сына Моцарт-отец. Вольфганг не мог быть вовсе неизвестен новому правителю. По крайней мере «Свадьбу Фигаро» — ее весной 1788 года поставили во Флоренции — тот, конечно, знал. У Моцарта появляются новые надежды. Он подает прошение императору с просьбой предоставить ему место второго капельмейстера, о чем сообщает своему другу Михаэлю Пухбергу (17 мая 1790): «...у меня очень большие надежды на двор, потому что я знаю из надежных источников, что император не вернул мое прошение, как другие, которые он удовлетворил или отверг, а оставил его у себя. Это добрый знак...»

Как глубоко заблуждается Моцарт! Он просто обманывает и себя, и друга — своего кредитора и брата по масонской ложе. Император Леопольд — это супруг Марии Людовики — той самой дамы, которая специально для пражской коронации заказала Моцарту «Милосердие Тита», а потом охарактеризовала оперу, как типичную «немецкую дрянь».

Только полнейшим равнодушием, если не чем-нибудь худшим, можно объяснить то, что император не сдал *прошение* Моцарта в архив. В письме к эрцгерцогу Францу, будущему императору, Моцарт пытается добиться его содействия. Сохранился только черновик письма, и мы не уверены, было ли это послание отправлено: «Осмеливаюсь почтительнейше просить Ваше королевское высочество ходатайствовать за меня перед его величеством и поддержать мою верноподданническую просьбу. Жажда славы, любовь к деятельности и уверенность в своих познаниях заставляют меня осмелиться просить о месте второго капельмейстера, особенно потому, что весьма умелый капельмейстер Сальери никогда не занимался церковным стилем, я же с самой юности в совершенстве освоил этот стиль. Некоторая слава, которой меня удостоил свет за игру на фортепиано, дает мне смелость просить также и о милости обучать музыке членов императорского семейства...»

Какое униженное и унижающее письмо! Да еще поклон в сторону Сальери, в котором Моцарт должен был видеть смертельного врага (впрочем, в то время Сальери был тоже в *немилости*). Но не поручать же обучение императорской семье музыканту, о расша-

танных денежных и семейных делах которого ходят самые неприятные слухи! Честный Нимчек, первый биограф Моцарта, говорит об этом так:

«Враги и хулители Моцарта клеветали на него, особенно в конце его жизни и после его смерти, так коварно и громогласно, что некоторые из этих басен, столь плохо его характеризующих, дошли, наконец, и до слуха венценосца. Эти слухи и враки были столь бесстыдны и столь отвратительны, что монарх, не слыша ни от кого опровержений, был чрезвычайно возмущен. Помимо позорных преувеличений и выдумок о кутежах, в которых якобы погряз Моцарт, клеветники утверждали, что за Моцартом осталось не менее 30 000 гульденов долга — сумма, которая ужаснула монарха!

Тем не менее вдова все же отважилась просить у монарха пенсию. Благородная подруга и способнейшая ученица Моцарта (госпожа фон Тратнер? Каролина Пихлер?) рассказала Констанце, как клеветят при дворе на ее мужа, и посоветовала ей самой разъяснить милостивому монарху истинное положение вещей.

Вскоре вдове представился случай последовать этому совету: она получила аудиенцию у императора. „Ваше величество,— сказала она, пылая благородным негодованием,— у любого человека есть враги; но никто еще не подвергался столь жестоким и длительным нападкам со стороны сослуживцев, как мой муж, и единственно потому, что он был великим талантом! Они осмелились наговорить много неправды вашему величеству; они *в десять раз* преувеличили сумму долгов, которые остались после него. Клянусь вам жизнью, что будь у меня 3000 гульденов, я уплатила бы все до последней копейки. Да и эти долги возникли вовсе не по его вине. У нас не было твердого заработка. Я часто рожала и тяжело болела целых полтора года, и это тоже потребовало больших расходов. Я знаю, у моего монарха доброе сердце, и все, что я сказала, послужит к нашему оправданию”.

„Если все это действительно так,— сказал монарх,— значит беде можно помочь. Дайте концерт из тех произведений, что после него остались, а я поддержу вас”.

Монарх милостиво взял у вдовы прошение, и через короткое время ей было назначено 260 флоринов пенсии. Пенсия, правда, весьма скудная, но поскольку Моцарт числился на здешней службе всего три года, вдова его вообще не имела права на пенсию. Так что, конечно же, ей оказали милость...»

Все, что Констанца сказала императору,— правда, но только не вся правда. Бесспорно лишь то, что когда придворный композитор Вольфганг Амадей Моцарт скончался в первом часу утра 5 декабря 1791 года, после него осталось 200 гульденов наличными, несколько жалких предметов домашнего обихода да еще маленькая библиотечка, оцененная в 23 гульдена 41 крейцер. Таков материальный итог жизни Моцарта-бюргера. Только рукописи его оказались **почти** в полной сохранности. И в этих рукописях залог его бессмертия.

## МОЦАРТ И «ВЕЧНО-ЖЕНСТВЕННОЕ»

Нет такой биографии Моцарта, в которой не было бы главы, посвященной теме «Моцарт и женщины», точно так же, как нет биографии Гёте, Байрона или Вагнера, в которой обошли бы молчанием этот «вопрос вопросов». Пожалуй, без него можно было бы обойтись в биографии Канта или другой крупной личности, занимающейся абстрактной наукой, но только не в биографии драматурга. А Моцарт был драматургом, создавшим такие **образы**, как Констанца и Блонда, Сюзанна и Графиня, как донна Анна, Эльвира и Церлина, Фьордилиджи и Дорабелла, Памина и Папагена. Да, он знал о женщинах не меньше Шекспира, и его оперные творения можно сравнить только с творениями Шекспира — Шекспира, сумевшего маски превратить в *людей*, в человеческие образы — вечные и вполне реальные. Оливия, Розалинда, Катарина все еще связаны с традиционными персонажами новелл и комедий — с чопорной дворянкой, с переодетой пастушкой, со злой ведьмой. Оливией, Розалиндой, Катариной они стали только благодаря Шекспиру. Вот так же и Сюзанна Моцарта все еще немножко Коломба, но все же она Сюзанна, такая живая и неповторимая, что нам понятно малейшее движение ее души.

Такое знание женщин вовсе не обязательно совпадает с успехом у женщин. Казанова пользовался фантастическим успехом, но его знание женщин, при всей его изощренности, все же одностронне. Имел успех у женщин и Байрон, невзирая на свою хромоту. Но он был лорд, романтический поэт, романтический герой, и к тому же богат, а в таких странах, как Италия, перед лордами еще преклонялись.

Моцарт не был хром, но он был мал, хрупок, невзрачен и беден. И поэтому его встречи с женщинами были сплошной цепью неудач и являлись лишним доказательством того, что и на этом поприще он не слишком ладил с жизнью.

Раньше, когда он был еще вундеркиндом и выступал в Вене, Париже и Лондоне, женщины, естественно, баловали его; да и позднее, когда в мальчишке уже проснулась чувственность, прекрасные дамы охотно награждали его поцелуем за игру или сочинения. Где бы ни находился юный Моцарт — в Италии или в Вене, но дома в Зальцбурге у него всегда остается пассия, которой он через сестру, свою поверенную в делах любви (*postilion d'amour*), шлет письма ж приветы.

В Зальцбурге, где, как и во всей Южной Баварии, к эротике относились легче и естественнее, чем на протестантском севере, все и всегда занимались любовными шашнями. Моцарт сам однажды сказал, что он оказался бы стократно супругом, если бы вынужден был жениться на всех девушках, с которыми флиртовал. Но самый податливый объект для такого «флирта» он обрел в 1777 году, в Аугсбурге, где жила его двоюродная сестра Мария Анна — дочь Франца Алоиза, младшего брата Леопольда.

«Кузиночка» как-то наряжается для него на французский манер и, конечно, делается еще в тысячу крат милее, чем в немецком платье, которое носят аугсбургские горожанки. Обычные при таком флирте поддразнивания продолжают в пресловутых «письмах к **кузиночке**»: скабрзности и двусмысленности, которыми они полны, явно рассчитаны на то, чтобы вызвать краску смущения у корреспондентки. Они легко могут сойти за замаскированное признание в любви — ведь «где любят, там дразнятся». «Кузиночка», вероятно, возлагала определенные надежды на своего «брата». Но опыт с Алоизией не прошел для Моцарта даром. Правда, уезжая из Мюнхена, Моцарт берет с собой и «кузиночку», он привозит ее в Зальцбург, в родительский дом, погостить; но его все более редкие письма к ней начинают звучать серьезнее.

Впрочем, согласно южнонемецким обычаям, Мария Анна Текла быстро и решительно утешилась. Леопольд Моцарт, который с самого начала, очевидно, гораздо лучше Вольфганга разобрался в характере своей племянницы, пишет из Вены дочери (21 февр. 1785): «Историю с кузиной из Аугсбурга ты легко себе представишь — ее осчастливил некий каноник. Как только найду время, пошлю ей отсюда в Аугсбург ругательное письмо и скажу, будто обо всем прослышал в Вене. Самое забавное, что подарки, которые она получала, и которые бросались в глаза решительно всем, ей, извольте видеть, посылал зальцбургский дядя. Какая честь для меня!»

Но почему же «ругательное» письмо? Сторонний наблюдатель, геттингенский профессор Август Людвиг Шлёцер, который в 1781—1782 годах по пути в Италию посетил Аугсбург, высказал вслух то, о чем Леопольд знал лучше, чем кто бы ни было. «Свобода большинства зальцбургских бюргеров так же сомнительна, как девственность их дочерей, которых здешние каноники покупают дюжинами из года в год». В 1793 году «кузиночка» родила внебрачную дочь Марию Викторию, которая в 1822 году вышла замуж за переплетчика и ночного сторожа Франца Фиделио Пюмпеля, проживавшего в Фельдкирхене в Форальберге, и умерла в 1857 году.

Если «кузиночка» и имела какие-то шансы у Моцарта, то они рассеялись, как дым, в ту самую минуту, когда он встретил в Мангейме Алоизию Вебер. Алоизия обладала всеми качествами, способными пленить его. Юностью — ей еще не минуло шестнадцать, красотой — она принадлежала к типу стройных, гордых, царствен-

ных женщин, и музыкальностью, — у нее был великолепный голос и врожденный артистизм. Однако певица все же не оправдала надежд, которые в своей слепой влюбленности возлагал на нее Моцарт. Она была заядлой кокеткой и отвечала на чувства Моцарта только в границах, предуказанных матерью, и только покуда в Моцарте видели подающего блестящие надежды зятя. Характерно, что Алоизия не сочла даже нужным хранить письма Моцарта, которые он посылал ей из Парижа. По счастливой случайности уцелело лишь одно, написанное по-итальянски и полное самых нежных и заботливых советов, как развивать и совершенствовать голос.

Когда Карл Теодор перенес свою резиденцию в Мюнхен, судьба Алоизии предредила судьбу всей ее семьи. Граф Со, интендант мюнхенского театра, ангажировал ее в придворную оперу, и в сентябре 1778 года все семейство Веберов, кроме сына, перебралось в Мюнхен. Отцу положили жалованье в 600 флоринов, а дочери в 1000. Моцарт стал не нужен, и Алоизия заявила ему об этом самым недвусмысленным образом. Разговор произошел в конце декабря, когда он явился к ним в Мюнхен по пути из Парижа. Внешне Моцарт остался спокоен. Рассказывают только, что он подошел к клавесину и, разразившись таким южнонемецким ругательством, которого не терпят другие языки, дал волю сердцу. Но внутренне он надломился.

Позднее Вольфганг вполне разгадал Алоизию и даже был к ней несправедлив — но у него было предостаточно возможностей наблюдать ее в непосредственной близости. Ибо, на его несчастье, в сентябре 1779 года, за пятнадцать месяцев до того, как он приехал в Вену, туда же прибыло и семейство Веберов — Алоизию пригласили петь в Немецкой опере, а отца, Фридолина, взяли на должность кассира в Национальный театр. Через несколько недель после переезда отец умер, оставив после себя сундучок с самым скудным запасом белья. По крайней мере так уверяла матушка Вебер в суде по делам наследства. Опорой семьи стала Алоизия. И достаточно крепкой опорой, ибо вскоре, в последний день октября 1780 года, она обвенчалась в церкви св. Стефана с придворным актером и живописцем Йозефом Ланге. Так что Моцарт совсем не прав, когда, возражая отцу (на его упрек в неблагодарности: отец считал, что Вольфганг, подобно Алоизии, тоже бросил родную семью, которой обязан образованием), сообщает следующее (9 июня 1781):

«...Меня чрезвычайно удивляет, что вы сравниваете меня с мадам Ланге, и я был расстроен весь этот день. — Девушка сидела на шее у родителей, покуда она ничего не зарабатывала, а как только пришло время, как только она получила возможность отблагодарить родителей — N. V. (отец ее умер прежде, чем она успела заработать хотя бы один-единственный крейцер), — она бросила бедную свою мать, повисла на комедианте и вышла за него замуж, а мать ее и столечко от нее не получает...»

Тут уж устами Моцарта вещает матушка Вебер, но матушка Вебер врёт, ибо эта чудовищная истеричка никак не может не врать. В действительности Алоизию вырвали из родительского дома за определенную мзду. Ланге обязался давать Веберам на хозяйство 600 флоринов ежегодно, покамест он и Алоизия будут иметь заработок. Это не помешало матушке Вебер плести интриги, препятствовать свадьбе и стараться посорить жениха с невестой. Ланге был вынужден обратиться в высшее дворцовое ведомство за разрешением на брак. При разбирательстве этого дела Ланге великодушно увеличил пособие семье Вебер с 600 гульденов до 700 и дал обязательство выплачивать своей теще эту сумму пожизненно.

Счастлив с Алоизией Ланге не был. «Ревнивый дурак» — так, по крайней мере, характеризует его Моцарт в письме от 16 мая 1781 года. Впрочем, оснований для ревности у Ланге было достаточно. Алоизия начала, кажется, снова заигрывать с Моцартом. «Я любил ее... и чувствую, что она все еще не безразлична мне,— и счастье для меня, что муж ее ревнивый дурак и никуда ее не пускает, и поэтому я вижу ее редко...»

И все же в первые венские годы возможность видаться с Алоизией у Моцарта была. В 1782—1783 годах он написал для нее четыре большие арии. Затем наступает перерыв, и только в апреле 1788 года он снова пишет — уже последнюю — блестящую арию специально для нее. По ариям, написанным для Алоизии между 1778 и 1788 годами, нетрудно совершенно точно определить характер ее голоса и его возможности, вернее — как представлял себе эти возможности Моцарт. Мангеймские арии написаны с необыкновенной теплотой, а в Вене Моцарт старается к тому же писать так, чтобы как можно выгоднее подчеркнуть голос и своеобразную технику пения свояченицы. Душевный холод обладательницы этого голоса ему уже хорошо известен.

Да, *свояченицы*. Ибо, как известно, 4 августа 1782 года Моцарт женился на младшей сестре Алоизии, Констанце, и предыстория этой роковой даты слишком для него характерна, чтобы мы могли не рассказать о ней. Мы уже говорили, что Мария Цецилия Вебер оказалась для Моцарта тем роковым персонажем, встреча с которым приносит несчастье, такое же неотвратимое, как сети паука для бедной комнатной мухи. Родство семейства Веберов с Моцартом, которым так гордился Карл Мария Вебер, обошлось Моцарту чрезвычайно дорого.

После смерти мужа мамаша Вебер взяла в свои руки управление семейным кораблем и твердо повела его к определенной цели. Необходимо было пристроить четырех дочерей, ибо даже младшие вступили уже в возраст невест. Мария Цецилия становится хозяйкой комнат, сдающихся внаем. Она покидает маленькую квартирку на Кольмаркте, из которой вынесли тело ее супруга, перебирается в дом, известный под названием «Око господне», на Петерштрассе, в просторную квартиру на втором этаже, и начинает сдавать ком-

наты молодым людям. Алоизия очень скоро покидает материнский кров. Но остаются еще старшая дочь Йозефа, потом Констанца и Софи.

Первым жильцом, который 2 мая 1781 года попался в сети паука, оказался Вольфганг Амадей Моцарт, переехавший сюда в самый разгар своей ссоры с архиепископом. Через неделю он с полной непосредственностью сообщает отцу: «...старая мадам Вебер была столь любезна, что взяла меня к себе в дом: у меня славная комната, живу я у чрезвычайно услужливых людей, доставляющих мне все, что порой бывает спешно необходимо и что не так-то просто достать, когда живешь один...»

Отец сразу же чует, чем это пахнет. Стремясь предостеречь сына, он пишет письмо за письмом, которые вдова Моцарт впоследствии, конечно же, уничтожила. Однако все усилия Леопольда тщетны. «...**Поверьте** мне, старая мадам Вебер очень услужлива, я просто не знаю, как и отблагодарить ее за все попечения, ибо у меня нет для этого времени...»

Зато у него достаточно времени, чтобы шутить со средней из трех младших сестер — так, просто «дурачиться». Моцарт дружит с Констанцей, ибо Йозефа для него уже старовата, а Софи слишком молода. А мамаша Вебер старается, чтобы в Вене, которая во всем, что касается клеветы и сплетен, и тогда и потом оставалась провинциальным городишком, как можно больше говорили о влюбленности Моцарта и о предстоящей свадьбе с Констанцей. Слишком поздно, и явно издеваясь, советует она Моцарту выехать из ее квартиры, чтобы положить конец компрометирующей болтовне. Моцарт следует совету и в сентябре 1781 года оставляет семейство Вебер, но лишь для того, чтобы являться к ним каждый день; а через два месяца он вынужден просить у отца, которому так долго рисовал эту историю в самом невинном свете, согласия на брак с Констанцей Вебер.

Ибо тем временем мамаша Вебер, сделавшая все, чтобы Моцарт скомпрометировал ее дочь, ударила по другим струнам, правда, спрятавшись за спину сообщника, который был совершенно под стать ей. Это был Иоганн Торварт, которого главное дворцовое ведомство назначило опекуном всех четырех ее дочерей.

Карьера Торварта началась со службы камердинером и парикмахером князя Ламберга. Впоследствии он дослужился до звания ревизора финансов Национального театра. Этот наглый выскочка был «правой рукой» кавалер-интенданта \* — князя Франца фон Орсини-Розенберга, которым он вертел, как хотел. Моцарт вынужден был с ним считаться, иначе он ничего не добился бы в театре. Разбогател Торварт, очевидно, благодаря ловким мошенничествам, в которых его не могли, а может быть, и не хотели уличить.

\* Кавалер интендант — должность и звание, утвержденные в Вене для аристократов, возглавлявших императорские театры. (*Ред.*)

Мы не знаем, сколько дала или посулила ему за поддержку Мария Цецилия. Во всяком случае, Торварт хорошо играет свою роль, делая вид, будто мамаша Вебер вообще ни о чем не знает. Поэтому Моцарт совершенно зря подозревает в этой афере ни в чем не повинных людей, например, композитора Петера Винтера (22 дек. 1781): «Господину Торварту... (который меня совсем не знает) услужливые господа всезнайки — тот же Винтер и прочие — уши прожужжали, рассказывая обо мне невесть что: со мной-де нужно быть осторожным, я крайне легкомыслен, вступил с ней в связь и, конечно же, ее брошу, а девушка останется несчастной и пр. и пр. Все это, разумеется, разозлило г-на опекуна. Мать — она знает меня и мою честность — не обращала на всю эту болтовню внимания и ничего ему не передавала. Ибо вся моя связь состояла в том, что я квартировал у них и, следовательно, каждый день бывал в доме, а вне дома нас с ней ни один человек не видел. Но Торварт так долго приставал к матери со своими подозрениями, что она, наконец, передала их мне и попросила поговорить с опекуном лично. Он-де собирается прийти к ним на днях.

Он пришел — я поговорил с ним — в результате (ибо я высказался не так ясно, как ему хотелось) он приказал матери заставить дочь прервать всякие сношения со мной, покуда я не дам ему письменного обязательства. Мать сказала ему все как есть: все его отношения с нами заключаются в том, что он ходит в мой дом, и отказать ему от дома я не могу — он слишком хороший друг, друг, которому я многим обязана. Я его объяснением удовлетворена, я ему доверяю, договоритесь с ним сами.

Вот он и запретил мне с нею встречаться, покуда я не дам ему письменного обязательства — что же еще мне оставалось делать? Дать письменное обязательство — или покинуть девушку? Но разве человек, который любит искренне и честно, разве может он бросить свою любимую? Разве мать, разве сама любимая не истолкуют это самым ужасным образом? Вот так обстояло дело. Я и составил документ о том, что *обязуюсь не позднее чем через три года жениться на мадемуазель Констанце Вебер. Если же я изменю свои намерения, то обязуюсь пожизненно выплачивать ей 300 флоринов ежегодно.*

Ничто в целом свете не могло мне быть легче, чем дать подобное обязательство. Я же знал, что до выплаты этих 300 фл. никогда не дойдет, ибо я никогда ее не покину; а если уж буду столь несчастен, что изменю свои намерения, — ну что ж, я буду очень рад, что сумел откупиться всего за 300 фл. — Констанца же, насколько я ее знаю, слишком горда, чтобы позволить себя продавать. — Но что же сделал этот ангел, как только ушел ее опекун? Она потребовала у матери документ, сказала мне: „*Милый Моцарт, не нужно мне ваше письменное обязательство, я и так верю вашему слову*“, — и разорвала его».

Разыграв комедию благородства, Констанца еще глубже заманила простофилю в сети. Торварт поклялся, что обо всем этом деле

он никому и словечка не проронит. «Но когда, невзирая на честное слово, он раззвонил об этом по всей Вене, мое доброе мнение о нем сильно **поубавилось**», — пишет Моцарт (16 янв. 1782) и уже не столь энергично защищает вымогательницу и ее подручного; по его мнению «господин фон Торварт ...грешен, но не настолько, чтобы, — как предлагает возмущенный Леопольд, — заковать его вместе с мадам Вебер в кандалы, заставить их подметать улицы и носить на груди доску со словами: „*Совратители юношей*“».

Впрочем, вскоре у Моцарта открываются глаза на свекровь и свояченицу. Сперва мамаша Вебер старается уговорить дочь и будущего зятя жить у нее. Видно, Моцарт казался ей все более многообещающим объектом эксплуатации. Но Моцарт и Констанца отказались от ее предложения. Тогда она принялась терзать дочь, чтобы как можно скорее выпроводить ее из дома, и сестры со всей энергией ей в этом помогали. Только Констанца остается ангелом.

«Ни в одной семье, — пишет Моцарт (15 дек. 1784), — не видел я характеры столь различные, как в этой. Старшая — ленивая, грубая, фальшивая особа, да и туповата; Ланге — фальшивая, недоброжелательная, и к тому же кокетка. Младшая еще слишком молода, чтобы хоть что-то собой представлять, это просто доброе, но слишком легкомысленное создание. Да сохранит ее господь от соблазнов! Но средняя — то есть моя славная, милая Констанца — просто мученица у них, и может быть поэтому она самая добрая, самая сердечная, самая быстрая, словом, самая хорошая из всех...»

Дело наконец доходит до того, что Констанца оставляет материнский дом и переселяется к покровительнице Моцарта, баронессе Вальдштедтен, что мало способствовало доброй славе девушки, ибо баронесса была дамой, начисто лишенной предрассудков, и пользовалась чрезвычайно дурной репутацией. Поэтому мамаша Вебер собирается снова водворить дочь под родной кров при помощи полиции. И поэтому Вольфгангу и Констанце не остается ничего другого, как только быстрее пожениться. Наступает злополучный день свадьбы — 4 августа 1782 года. Разрешение отца, что весьма символично, приходит только на следующий день.

Если бросить взгляд назад, на эту злосчастную женитьбу Моцарта, когда он оказался беспомощен и не способен разорвать сплетенную вокруг него сеть, все связанное с этой историей покажется нам еще непонятнее. Ведь вообще-то Моцарт умел быть очень решителен, когда на него посягали женщины. Вспомним о дочери зальцбургского придворного пекаря — девице с красивыми большими глазами, «...которая танцевала с ним в „Звезде“ и без конца делала ему любезные комплименты...», а потом «ушла в монастырь в Лорето», как сообщает Леопольд в письме (23 окт. 1777). Но услышав, что Вольфганг покидает Зальцбург, она оставляет монастырь и пытается его удержать — история безнадежной любви, которая невольно нас трогает. Моцарт отвечает ей (25 окт.) смущенно и все же фривольно. Видно, что эта история волнует его, однако он решил выбросить ее из головы.

В первые венские годы Моцарт становится причиной еще одной несчастливой любви — клавесинистки Жозефинки Аурнхаммер. Нельзя писать с большей беспощадностью, чем пишет он, описывая свою поклонницу (22 авг. 1784): «Если бы художнику захотелось как можно натуральнее изобразить черта, он должен был бы взять за образец ее лицо. Она толста, как деревенская девка; поет так, что любой станет плевать; да к тому же еще и оголяется; просто так и читаешь: „Прошу вас, взгляните сюда!“ И действительно, узреть там можно многое, того гляди — ослепнешь. Но попробуй-ка на свое несчастье туда заглянуть, весь день не очухаешься — тут уж понадобится венское питье — до того она отвратительна, омерзительна и грязна! Тьфу, черт!» Вот в это самое время Констанца и выиграла свою игру.

Но кто же была она, Констанца Вебер, в замужестве Моцарт? Она прославилась потому, что ее любил Моцарт, и любовь его сохранила ее для вечности, как янтарь сохраняет муху. Но из этого вовсе не следует, что Констанца достойна и этой любви, и славы. Вот что сообщает о ней некролог Шлихтегроля: «Будучи в Вене, Моцарт женился на Констанце Вебер и обрел в ней хорошую мать двух детей, родившихся от этого брака, и достойную супругу, удерживавшую его от многих глупостей и распутства...» Может быть, стыд при виде такого искажения фактов и заставил Констанцу вымарать эти строки из грацевского издания «Некролога»?

Моцарт — и глупости! Моцарт — и распутство! Моцарт умер тридцати шести лет, но он успел пройти сквозь все стадии бытия — только прошел он их быстрее обычных смертных. В тридцать лет он и ребячлив, и мудр. В нем слились величайшая творческая мощь с величайшим художественным разумом; Моцарт видит не только явления жизни, но и то, что стоит за этими явлениями. Незадолго до смерти Моцартом овладело то ясное предчувствие надвигающегося конца, при котором жизнь теряет обычно всякую прелесть (письмо из Франкфурта, 20 сент. 1790): «...если бы кто-нибудь мог заглянуть в мое сердце, мне, право, пришлось бы устыдиться — все во мне холодно, холодно, как лед. Если бы еще ты была здесь со мной, быть может, мне доставляло бы большее удовольствие почтительное отношение окружающих — но теперь все так пусто...» И еще отчетливее за пять месяцев до смерти (7 июля 1791): «...Я не могу объяснить тебе мое ощущение. Это некая пустота — она причиняет мне почти боль — какая-то тоска, которую никак не утишишь, и, значит, она никогда не пройдет и будет расти изо дня в день».

«Какая-то пустота», «какая-то тоска»... За этим кроется вовсе не тоска по жене — как он пытается внушить Констанце, а может быть, и сам в это верит. Это предчувствие смерти.

Понимала ли это Констанца? Ведь следовать за Моцартом в его сферы было ей не по силам. Даже хорошей хозяйкой она не была — никогда ни о чем не заботилась, и вместо того, чтобы обеспечить мужу комфорт и облегчить ему жизнь и работу, она

бездумно делила с ним его богемное существование. Моцарт же, напротив, пытался как можно лучше устроить ее жизнь, окружая ее нежной заботой. Впрочем, Констанца, которая часто была беременна, действительно нуждалась в заботе. Между июнем 1783 года и июлем 1791 она родила шестерых детей — четверых мальчиков и двух девочек, но в живых остались только два сына — второй и последний. Моцарт испытывал к Констанце сильное чувственное влечение. Об этом со всей откровенностью свидетельствуют некоторые строки в его последних письмах. В других письмах такие строки уничтожены или вымараны Констанцей.

Констанца унаследовала некоторую музыкальность от отца — мамаша Вебер была полностью лишена слуха; Моцарт, взявший как-то тещу на «Волшебную флейту» (это было в октябре 1791 года), пишет: «Мама, конечно, скажет, что она *видела* оперу, а не *слышала*». В пении Констанца, очевидно, не слишком преуспела, да и в музыкальном развитии тоже. Характерно, что Моцарт не дописал до конца ни одного произведения, посвященного ей: этого достаточно, чтобы судить о ее музыкальности.

Она была совершенно необразованна и не могла и двух слов связать, а тем паче участвовать в общем разговоре. Однако ей важно **завоевать** сердца будущего свекра и золовки, и вот 20 апреля 1782 года она садится за стол и делает приписку к письму своего жениха, которую мы и воспроизводим буква в букву для полного представления об умственном развитии Констанцы:

«Дражайшая и достойнейшая подруга, я никогда не осмелилась бы так прямо последовать моему желанию и потребности написать вам, дражайший друг, если бы братец ваш не уверил меня, что вы не будете порицать меня за шаг, который я делаю от большого желания пусть хотя бы письменно побеседовать с незнакомой, но уже потому дорогой мне особой, что она носит имя Моцарт. Не рассердитесь ли вы, если я решусь вам признаться, что, не имея чести знать вас лично, единственно только как сестру столь достойного вас брата, ценю вас превыше всего — и люблю — и осмеливаюсь просить вас о дружбе. Не гордясь могу сказать, что наполовину я уже заслуживаю ее, а полностью еще постараюсь заслужить! — смею ли я предложить вам в ответ мою, которую втайне давно уже подарила вам в своем сердце? О, да! Я надеюсь на это, и в этой надежде остаюсь

Дражайший и бесценнейший друг мой,  
ваша покорнейшая слуга и подруга  
Констанца Вебер.

Прошу передать вашему батюшке, что я целую его руку».

Можно себе представить, как пожимал плечами Леопольд, читая это дипломатическое послание. Легкомыслие, которое Моцарт отмечал у младшей сестры Констанцы, было в высокой степени свойственно и ей самой. До нас дошло письмо Моцарта от 29 апреля 1782 года, написанное за три месяца до свадьбы, в котором он



очень ласково, но серьезно упрекает Констанцу за ее необдуманное поведение во время игры в фанты: «...если бы вы хоть чуточку признали, что вели себя несколько необдуманно, все снова было бы хорошо, да и будет хорошо — если только вы, дорогой друг, не рассердитесь. Из этого вы видите, как сильно я вас люблю. *Я не встываю, как вы; я думаю — размышляю — и чувствую. Вот если и вы почувствуете, — если у вас есть чувство, значит, я уже сегодня с полной уверенностью и спокойствием могу сказать: да, Констанца добродетельная, добропорядочная, разумная и преданная возлюбленная честного и благомыслящего Моцарта*».

Вот еще место из письма Моцарта, написанного в Дрездене, — его одного достаточно, чтобы дать представление о его заботливости и — тревогах (16 апр. 1789):

«Дорогая женушка, у меня к тебе тьма всяких просьб:

во-первых, прошу тебя, не грусти;

во-вторых, *побереги свое здоровье и не доверяй* весеннему воздуху;

в-третьих, чтобы ты не ходила гулять пешком одна, а лучше всего — не *гуляй пешком* вовсе;

— в-четвертых, чтобы ты твердо верила в мою любовь; я не написал еще ни одного письма к тебе, не поставив перед собой твой милый портрет;

в-пятых, и в основном — прошу тебя писать подробнее. Мне очень хотелось бы знать, приехал ли свояк Хоффер на следующий день после моего отъезда? Бывает ли он так часто, как мне обещал? Наведываются ли иногда Ланги? Пишется ли портрет? Какой у тебя распорядок дня? Все это меня, естественно, интересует.

В-шестых, прошу тебя не только всегда помнить о *твоей* и *моей* чести, но соблюдать и внешние приличия; не сердись за эту просьбу. Напротив, ты должна меня любить еще сильнее за то, что я так дорожу честью...»

Нет, ни в одном из этих пунктов не мог Моцарт положиться на Констанцу. Даже когда она уже была на сносях, ему все еще приходится предостерегать жену, благополучие которой для него дороже всего на свете, от скверной компании (лето 1791): «...Прошу тебя... не ходи в казино; 1-е: там эта компания. *Ты понимаешь, что я хочу сказать?* и 2-е: танцевать ты все равно не можешь, а ходить просто так, смотреть, лучше, когда рядом с тобой муженек...» Самые энергичные, хотя и самые нежные предостережения мы встречаем в письме от середины августа 1789 года, которое дошло до нас только в копии и с пробелами. Моцарт не уверен даже в супружеской верности Констанцы, и с этой точки зрения известный анекдотический рассказ о его баденском приключении кажется нам вполне правдоподобным, однако вовсе не столь невинным, как его принято считать:

«Летом 1791 года молодой лейтенант фон Мальфатти лечился в соседнем Бадене, стремясь окончательно залечить раны, полученные во время последней турецкой кампании. Лейтенант хромал

и поэтому вынужден был проводить большую часть дня в своей комнате, расположенной в партере. Сидя у окна, он читал и весьма часто поднимал глаза от книги, чтобы поглядеть на стройную чернокудрую молодую даму, квартировавшую в доме напротив и тоже в партере. Однажды, когда день уже клонился к вечеру, он увидел человека небольшого роста, который, крадучись, пробирался к тому дому, осторожно оглядываясь по сторонам и явно собираясь влезть в окно к даме. Господин лейтенант, хромая, тут же бросается на защиту своей хорошенькой визави и хватает маленького человека за плечо: „Что вам тут нужно, сударь? Ведь это не дверь!“ „Но могу же я влезть в окно к собственной жене!“ — возражает незнакомец. Это был *Моцарт*, который неожиданно приехал из Вены навестить свою Станцерль \* и решил на свой лад доставить ей двойной сюрприз — она вернется с вечерней прогулки, а он уже у нее в комнате, и никто об этом не знает».

Многое можно прочесть между строк, когда мы читаем письмо, которое Моцарт написал Констанце в Баден (25 июня 1791): «Будь осторожна с ваннами! Спи побольше и не так беспорядочно! — не то мне страшно — **мне** и сейчас немного страшно...»

Достойная супруга сумела так повернуть дело, что кажется, будто это *она* с улыбкой смотрит сквозь пальцы на его эскапады и шашни с «горняшками». Однако нет ни малейших доказательств того, что Моцарт действительно грешил. Даже так называемое дело Хофдемеля не дает никаких материалов против него. Чиновник юстиции Франц Хофдемель, бывший секретарь графа Зейлера, входил в ту же масонскую ложу, что и Моцарт. Женат он был на Магдалине, ученице Моцарта, дочери капельмейстера Готхарда Покорны. Хофдемель был один из кредиторов Моцарта, и тот часто брал у него займы. Об этом свидетельствует дошедшее до нас письмо (апр. 1789), в котором Моцарт намекает на то, что Хофдемеля скоро примут в ложу. Через пять дней после смерти Моцарта Хофдемель пытался убить свою беременную жену. Он изрезал ей бритвой лицо и шею и тут же покончил с собой. Все решили, что Хофдемель совершил преступление в припадке ревности, но бывает ведь и необоснованная ревность. Император Леопольд назначил вдове 560 гульденов пособия, но общественный скандал заставил ее переехать к отцу в Брюн. Там она родила мальчика Иоганна Александра Франца. Чей он сын — Моцарта или Хофдемеля — осталось невыясненным. При крещении его мудро нарекли не только Иоганном Вольфгангом Амадеем, но еще и Францем.

Единственной женщиной, к которой Констанца могла бы ревновать с основанием, женщиной, к которой Моцарт испытывал не только чувственное влечение, была Анна (Нэнси) Селина Стораче, его первая Сюзанна. Селина родилась в 1766 году в Лондоне. Отец ее, итальянец Стефано Стораче, играл на контрабасе, мать ее была англичанкой. Брат Селины, Стефен, учился у Моцарта искусству

\* Уменьшительная форма имени Констанца. (Ред.)

композиции и оказался весьма достойным учеником, о чем свидетельствуют его очаровательные оперы buffa. Селина училась пению у Рауццини, потом уехала в Италию, и в Венеции при Оспедалетто \* усовершенствовалась в своем искусстве. С 1780 года Селина выступала на сценах Флоренции, Пармы, Милана. Наконец, в 1783 году она приехала в Вену.

Супружество ее напоминало супружество Моцарта. В 1784 году она имела глупость выйти замуж за своего земляка Джона Абрахама Фишера, который был старше ее на двадцать два года. Скрипач, композитор, бакалавр и доктор музыки Оксфордского университета, Фишер в ту пору (1784) гастролировал в Вене. Свою жену он мучил так, что разгневанный император выслал его за пределы австрийских владений. Анна Селина приняла свою девичью фамилию и на родине до конца жизни скрывала, что была замужем.

Моцарта и Селину соединяло, вероятно, глубочайшее взаимное понимание. Красивая, очаровательная, артистичная, Селина была превосходной певицей. Как артистка венской итальянской оперы она получала оклад, неслыханный по тем временам. Сцена и ария «Ch'io mi scordi di te» (К. 505) для сопрано в сопровождении клавира и оркестра посвящены ей. «Для мадемуазель Стораче и для меня» — записано в тематическом индексе Моцарта; а в оригинальной рукописи стоит: «Сочинено для синьоры Стораче ее слугой и другом В. А. Моцартом. Вена, 26 декабря 1786 г.».

В сущности, это дуэт голоса и клавира, которым аккомпанирует оркестр, это объяснение в любви звуками, это просветленное воплощение чувств, не нашедших осуществления и перенесенных в сферу идеального. К счастью, Констанца была глуха для понимания таких отношений. В 1787 году Моцарт задумал поездку в Лондон вместе со Стораче, ее братом и тенором Михаэлем Келли. Поездка эта, как мы уже говорили, сорвалась из-за Леопольда. Моцарт продолжал общение с Анной Селиной в письмах. Что стало с этими письмами? Судьба их — для нас тайна. Анна Селина, конечно, хранила их, как драгоценность. Но может быть перед смертью (умерла она в 1817 году в Дулвиче) она все же их уничтожила — они не были предназначены для посторонних глаз.

Поведение Констанцы в часы кончины Моцарта, да и после того, вызвало множество осуждений, иногда более мягких, иногда более жестоких. Когда Моцарт умер, Констанца была больна, в полной растерянности, и не могла воспрепятствовать «покровителю» Моцарта, придворному библиотекарю Готфриду ван Свигтену, пожелавшему навести экономию, похоронить бедный труп в общей могиле. Поэтому она и много позднее не могла ни навещать могилу мужа, ни возлагать на нее цветы, ни поставить памятник, в чем ее, как это ни глупо, упрекали тоже: не могла потому, что отыскать могилу Моцарта оказалось невозможно. Через

\* Оспедалетто — одна из венецианских консерваторий, возникших на базе церковных приходов. (Ред.)

много лет — в году 1808-1809 — Констанца приехала па кладбище Сен-Маркс, надеясь все же отыскать ее. Но здесь она узнала, что общие могилы сохраняются только в течение семи лет. В день смерти мужа она написала в его альбоме, ниже собственной записи Моцарта, обращенной к его покойному другу Баризани:

«Все, что ты однажды написал на этой странице моему другу (д-ру медицины Зигмунду Баризани), теперь, глубоко склонившись, пишу тебе я, мой любимый супруг! Для меня и для всей Европы незабвенный Моцарт! — теперь и тебе хорошо — хорошо навеки!

В час пополуночи, с 4 на 5 декабря сего года, на 36 году жизни покинул он, увы, слишком рано, этот прекрасный, но неблагоприятный мир. Боже мой! Восемь лет соединяли нас нежнейшие, неразрывные узы. О, если б могла поскорее навеки соединиться с тобой

твоя беспредельно скорбящая супруга  
Констанца Моцарт, урожденная Вебер».

Я сомневаюсь не в дне этой даты — 5 декабря, а в годе — 1791. Запись, несомненно, сделана гораздо позднее. В ту пору, когда умер Моцарт, Констанца даже не подозревала, что супруг ее останется «незабвенным для всей Европы». Только непрерывно возраставшая мировая слава Моцарта заставила ее мало-помалу понять, что представлял собой человек, некогда похитивший ее из «Ока господня», человек, с которым она прожила почти девять лет. Пониманию этому особенно способствовала все возраставшая денежная ценность неопубликованных рукописей Моцарта, которых у Констанцы было еще очень много и которые она поэтому бережно хранила. Из шестисот с лишним произведений Моцарта при жизни его было опубликовано не более семидесяти.

На этом мы могли бы проститься с Констанцией. Но нам хочется сказать о ней еще несколько добрых слов. Ибо только после смерти Моцарта в характере Констанцы обнаружились черты, рисующие ее с несколько лучшей стороны; в том числе — и это трагикомично — врожденный ярко выраженный деловой ум, совершенно не проявлявшийся при жизни Моцарта. Всего через несколько недель после его смерти Констанца продала прусскому королю восемь его рукописей за 800 дукатов, то есть почти за 360 фунтов стерлингов. Она организовала концерты памяти Моцарта, а также и в собственную пользу. Она продала некоторые его произведения. Как некогда ее мать, Констанца начала сдавать холостякам часть своей квартиры; вот тогда она и приобрела квартиранта — поклонника Моцарта, советника папского посольства датчанина Георга Николауса фон Ниссена.

Вскоре он стал ее другом и советчиком. Все письма к издателю Андре в Оффенбахе, — а они касаются продажи рукописного наследия Моцарта, — написаны по инициативе Ниссена и отредактированы им. Ниссена в 1809 году отозвали в Данию, и перед отъездом он узаконил свои отношения с Констанцией. Отныне она под-

писывает свои письма «Констанца, государственная советница фон Ниссен, бывшая вдова Моцарта». Под влиянием Ниссена она стала даже хорошей матерью, весьма заботливой к своим сыновьям — Карлу Томасу и Вольфгангу Амадею. Младший унаследовал крупицу таланта отца.

Десять лет, с 1810 до 1820 года, Констанца живет с Ниссеном в Копенгагене. Потом, как это ни странно, чета переезжает в город, в котором родился Моцарт. Ниссен решил обосноваться здесь, неподалеку от курорта **Гаштейн**; как видно, ему хотелось ближе познакомиться с детством и юностью Моцарта. Констанца остается в Зальцбурге и после смерти Ниссена (1826). В этом городе живут теперь две старые женщины, в юности ближе всех стоявшие к Вольфгангу Амадею Моцарту: его сестра Марианна и его жена Констанца. Но они друг с другом не встречаются никогда.

В 1828 году Констанца издала первую обширную биографию Моцарта, подготовленную Ниссеном. Биография эта дает только самое общепринятое представление о величии Моцарта и ограничивается только биографическими сведениями. Впрочем, и здесь не обошлось без молчаний, утаиваний и даже фальсификаций. Однако работа эта была первой, и **даже в наши** дни представляет определенную ценность, так как в ней приведены некоторые документы, впоследствии исчезнувшие.

После смерти Ниссена Констанца взяла к себе свою младшую сестру Софи Хейбель, которая тоже успела овдоветь. И, наконец, Алоизия Ланге провела свои последние дни тоже в Зальцбурге. Эту компанию призраков Констанца покинула 6 марта 1842 года. Моцарта она пережила на целых пятьдесят лет.

После нее осталось много писем, главным образом к сыновьям, и дневник, который она вела начиная с 1824 по 1837 год. Письма ее обычно повторяют мысли Ниссена. Они обывательски-незначительны, без проблеска ума, благородства и юмора. В дневниках Констанцы деловые соображения соседствуют с пошлой чепухой. С таким же удовольствием, как некогда в Бадене, Констанца принимает ванны в Гаштейне. «Сегодня, 18 сентября, мне **посчастливилось** принять седьмую ванну. До этого, как всегда, напилась кофею; в половине шестого, умыв лицо и прополоскав рот, пошла навестить в ваннах господина Резигера, но вместо него повстречала там какого-то незнакомца, который приехал из Лондона, много мне о нем рассказал и взялся доставить туда мои письма. Как его зовут, пока не знаю. Очень воспитанный господин. Потом я ушла к себе в комнату, приготовила для ванны белье и, когда ванна освободилась, вошла туда с Моной и позволила ей пятнадцать минут купаться вместе со мной. Я же оставалась там целый час, потом снова легла в постель отдохнуть, выпила полчашки настоя ромашки, и вот села записать все это, но только что пришел д-р Шторк, который, благодарение богу, нашел меня здоровой; вот что было до 11 часов, все, что будет дальше, запишу позднее — в половине двенадцатого я вышла прогуляться перед домом...»

## КАТОЛИЦИЗМ И МАСОНСТВО

Отношение образованных и высокопоставленных католиков XVIII века к религии премило определила «Мадам», Елизавета Шарлотта, характеризуя собственного супруга — брата Людовика XIV; супруг уверял, что он вовсе не «набожен» — при французском дворе порой можно было корчить из себя вольнодумцев. Она же пишет (1691): «...**Между** нами будь сказано, он все-таки благочестив, ибо это его развлекает, а так как он любит церемонии, то его развлекает все, связанное с религией».

Стать на такую аристократическую точку зрения семейство Моцартов себе не разрешало. Для них религия была делом **более** серьезным, чем «развлечение», и Леопольд Моцарт требует от жены и детей, чтобы те возможно строже следовали предписаниям церкви, то есть посещали богослужения, молились и соблюдали посты. Но Леопольд был слишком рационален и проницателен, чтобы не позволить себе некоторого свободомыслия, раз уж он и его семья добросовестно выполняли весь религиозный ритуал. Леопольд, которого некогда прочили в священники, надувает своих духовных покровителей, возможно, потому, что в Аугсбурге и Зальцбурге оказался свидетелем закулисной деятельности духовенства; и если раньше он и был ханжой, то из путешествия, длившегося с 1763 по 1766 год, он вернулся на родину, вооруженный гораздо более свободными взглядами на религию — что явствует из его писем.

В Италии от взора Моцартов не ускользнуло повсеместное глупое безбожие, не столько прикрытое, сколько подчеркнутое праздничным церковным церемониалом. Наконец, распри с патронном тоже немало способствовали тому, чтобы Моцарты все больше ощущали разницу между богом и его заместителями на земле. В письмах Моцартов мы не найдем и слова уважительного об этих заместителях. Единственное исключение составляет падре Мартини в Болонье, в котором Леопольд и Вольфганг Амадей ценили не монаха-францисканца, а музыканта и ученого музыковеда.

Тем не менее семья Моцартов была по-настоящему католической. Религия была для них высоко почитаемой условностью, по-рукой нравственного поведения. Во время длительной поездки Вольфганга Леопольд без конца просит его не забывать о выполнении религиозных обязанностей. Он напоминает ему о них, когда Вольфганг находится еще в Аугсбурге; в мангеймских письмах

советы эти становятся все настойчивее, ибо отец боится, как бы сын не сбился с пути; а Вольфганг непрерывно старается его успокоить (25 окт. 1777): «...Папа, вы можете быть совершенно спокойны. Я неизменно обращаю свой взор к богу. Я признаю его всемогущество, страшусь его гнева. Но я верю также в его доброту, в его сострадание и милосердие к своим творениям. Он никогда не оставит слуг своих, и если все будет согласно его воле, значит, и согласно моей; ошибки тут не может быть, а посему я непременно должен быть счастлив и доволен...»

Слова эти словно взяты из катехизиса. Но скоро к надежде на бога примешивается и некий фатализм, который тоже не по вкусу Леопольду (26 ноября 1777): «...Оставим все таким, как оно есть и каким будет; что толку в ненужных размышлениях. Мы не знаем, что именно случится, но будет так — и это мы знаем — как хочет бог! Итак, веселее, Allegro...»

Все это несколько не успокаивает Леопольда, который стоит за активное содействие божьей воле. Напоминая об исповеди, он пытается добиться, чтобы Вольфганг понял это (18 дек. 1777): «...Смею спросить, не забыл ли Вольфганг исповедаться? Бог — самое важное. Он дарует нам наше временное счастье в этом бренном мире, мы же должны заботиться о вечном. Молодые люди не любят слушать о подобных вещах, я это знаю, я тоже был молод; но, благодарение богу, при всех моих юных дурачествах я всегда вовремя умел опомниться, бежал от опасностей, грозивших моей душе, и всегда имел перед глазами *бога*, и мою *честь*, и последствия, *опасные последствия*...»

Однако для Вольфганга бог — это скорее властитель судеб, чьи решения или предназначения следует принимать с фаталистической покорностью. Фатализм Моцарта проявился особенно резко, когда умерла его мать: «Так должно было случиться; бог мог сохранить ее, но он взял ее к себе, и нам остается только с покорностью предаться его непостижимой воле!» Сообщая об успешном исполнении своей симфонии в «духовном концерте» (что можно знать заранее? Парижская публика — капризная bestia!), он пишет: «Тотчас после симфонии я на радостях пошел в Пале-Рояль, купил вкусное мороженое, прочитал обещанную молитву — и пошел домой» (3 июля 1778).

Очевидно, после разрыва с архиепископом Моцарт начал свободнее высказываться в Вене о предписаниях церкви. До Леопольда это дошло, и Вольфганг старается оправдаться в глазах отца (13 июня 1781): «Мой главный недостаток — тот, что я *по видимости* веду себя не так, как должно. Вам сказали, будто я похвалялся, что в постные дни ем мясное — это неправда; я только сказал, что не придаю таким вещам особого значения и не считаю это грехом, ибо поститься для меня значит — очиститься, то есть меньше есть, чем всегда. Все воскресенья и праздники я хожу к обедне, и если бы только было возможно, ходил бы и в будни, вы же это знаете, отец...» Все же нельзя отрицать, что в скором времени,

желая подчеркнуть, что обязан жениться на Констанце, он начинал то и дело призывать на помощь религию. А как только женитьба состоялась, начинается настоящее извержение набожности (17 авг. 1782): «...В последнем письме я забыл вам написать, что в день Пуртиункула мы с женой отстояли службу у театинцев, — если бы даже нас не толкала к этому набожность, нам пришлось бы сделать это ради бумажки, без которой нас бы не обвенчали. Мы давно уже, еще не венчанные, ходили сюда слушать мессу, на исповедь и к причастию — и я понял, что никогда еще не молился так жарко, не исповедовался и не причащался так искренне, как находясь рядом с ней».

Когда-то в Париже он дал обет: прочесть «Отче наш», если симфония его будет иметь успех. Теперь он точно так же дает обет: если бракосочетание его совершится, он напишет мессу. И он начал писать ее — свою мессу *c-moll*, которая осталась неоконченной...

Но как же обстоит дело с духовной музыкой Моцарта? С ее католицизмом? С ее искренностью? С ее церковностью? Существовала, да и сейчас еще существует тенденция, поборники которой признают только литургически «безупречную» музыку. Идеалом их является мнимо-бесстрастная музыка *a cappella* XVI столетия, то есть строгая церковная музыка; большинство же произведений XVII и XVIII столетий, а заодно и мессы Моцарта и Гайдна, их литании и мотеты отвергаются, как нелитургические и светские. Но разве не следовало бы тогда заодно «отвергнуть», то есть оставить пустовать и собор св. Петра Микеланджело, и церковь св. Игнатия и Ксаверия, воздвигнутую в Риме Виньолой, и Карлскирхе в Вене?

Сравнение с архитектурой понадобится и в дальнейшем. Вся Южная Германия — и австрийская, и баварская — переполнена церквями XVIII столетия, в которых нет ни мистики, ни строгости. Здесь — царство радостной торжественности и торжественной радости: колонны в этих церквах извиваются, алтари сверкают пурпуром и золотом, на светлых плафонах славословящие крылатые ангелочки и блаженные образуют целые хороводы вокруг святой Троицы. Но обнаруживают ли эти церкви следы деревенского вкуса, или являются чудом изысканности, как визенская церковь Вознесения (в Верхней Баварии), архитектура их вовсе не «светская»; напротив, она рождена детски-чистой верой и полна благоговения и преклонения перед всевышним ничуть не меньше, чем чистейшая готика или эпигонское подражание готике XIX—XX столетий.

Музыкальной параллелью к этим храмам могут служить моцартовские мессы и литании, его гимны «*Sancta Maria*» и «*Ave verum*». У Моцарта-католика могли быть приступы вольнодумства и критики, но в своей церковной музыке он всегда набожен. Набожен и в более глубоком смысле — ибо его произведения в *художественном отношении* тоже обусловлены «католицизмом» —

в них нет сомнений, нет разрыва с *общепринятыми* догмами. Но об этом речь пойдет впереди, когда мы займемся Моцартом-музыкантом. А сейчас напомним о рейнском уроженце — Бетховене, который в своей Торжественной мессе тоже выступает, как верующий католик, да и можно ли сочинить мессу, не будучи верующим?

Но Бетховен критичен, вера его завоевана в борьбе. Его мольбы о мире всегда являются следствием «внутренней и внешней» борьбы, битвы, войны. У Моцарта же все «церковное» пронизано непоколебимой твердой верой и убежденностью в благотворной роли искусства — в этом смысле он целиком принадлежит эпохе, когда отдельная личность еще не думает вступать в единоборство ни с богом, ни с божественным началом. Бог — отец, Мария — непорочная мать, к которой можно обращаться с особо искренними просьбами. И самая эта просьба является залогом того, что ты будешь услышан. Да, из всех великих музыкантов Моцарт был самым католическим.

4 апреля 1787 года Моцарт пишет отцу:

«Сию минуту получил я известие, которое меня очень расстроило, — и тем сильнее, что из последнего вашего письма я мог заключить, что вы, слава богу, чувствуете себя совсем хорошо; а теперь слышу, что на самом деле вы больны! С каким нетерпением жду я утешительного известия от вас лично, мне, разумеется, не надо вам говорить, и я твердо надеюсь на это, хотя и сделал себе привычкой во всех обстоятельствах ждать всегда самого худшего. Поскольку смерть (говоря точно) поистине есть конечная цель нашей жизни, то я вот уже несколько лет настолько сблизился с этим подлинным лучшим другом человека, что образ ее не только не страшит меня, а напротив, успокаивает и утешает! Благодарю господу моего за то, что он дал мне счастье — вы знаете, о чем я говорю — постичь, что лишь он есть ключ к истинному нашему блаженству. Я никогда не ложусь в постель, не подумав о том, что к утру меня может уже не стать, — и все же ни один человек из тех, кто меня знает, не сможет сказать, что в общении с окружающими я сварлив или мрачен. И за эту радость душевную я каждодневно благодарю моего создателя и всем сердцем желаю того же каждому из моих ближних.

В письме (которое повезла с собой Стораче) я уже разъяснил вам мои воззрения (в связи с печальной кончиной любимейшего и лучшего моего друга графа фон Хацфельда — ему был всего тридцать один год) и писал, что жалею не *его*, а сердечно жалею себя и всех, кто знал его так хорошо, как я. Желаю и надеюсь, что сейчас, когда я пишу это письмо, вы чувствуете себя уже лучше! Если же, вопреки всем надеждам, вы чувствуете себя все же плохо, прошу вас... не скрывайте этого от меня, напротив, напишите или прикажите написать мне всю правду, чтобы я так быстро, как только возможно, очутился в ваших объятиях. Заклинаю вас всем, что нам свято...»

Но в чем же дело? В письме речь идет о боге, однако католическому священнослужителю вряд ли доставил бы удовольствие дух этого послания: мысль о смерти не влечет за собой страха умереть в грехе, не покайся и не причастившись; напротив — она пробуждает желание жить как можно полноценней и радостней.

А дело в том, что Моцарт и его отец стали масонами. Моцарт в конце 1784 года вступил в ложу «Благотворительность» — одну из меньших среди восьми венских лож, а 6 апреля 1785 года его примеру последовал посетивший Вену Леопольд. Когда по приказу императора в начале 1786 года последовало слияние масонских лож в три более крупных объединения, «Благотворительность», слившись с «Венчанной надеждой», стала именоваться «Вновь венчанной надеждой».

Ощущал ли Моцарт противоречие между принадлежностью к масонству и в то же время к католичеству? И да, и нет. В те времена добрый католик свободно мог оказаться масоном. Разумеется, ему следовало быть «просвещенным» католиком и, принимая решение, знать, что он рискует навлечь на себя недоверие и презрение церкви. Моцарт был страстным, убежденным масоном, совсем не таким, как Гайдн, который хотя таковым и числился, но с той самой минуты, как его приняли в братство «свободных каменщиков», ни разу не участвовал в деятельности ложи и не написал для «братьев» ни одной масонской вещи. Моцарт же не только оставил нам ряд значительных произведений, написанных специально для масонских обрядов и торжеств — самая мысль о масонстве пронизывает его творчество. Многие творения Моцарта, а вовсе не только «Волшебная флейта», являются произведениями масонскими, хотя непосвященные и не подозревают об этом. Нет, Моцарт уже не был добрым католиком, во всяком случае в понимании мрачных и фанатичных попов.

Судьба масонства в Австрии весьма примечательна. В пору, когда Франц Лотарингский, супруг Марии Терезии, находился в Гааге (1731), английский посланник лорд Честерфилд ввел его там в орден, против чего молодая императрица не стала возражать. На подобную «эскападу» своего мужа она взирала не столь ревниво, как на его случайные измены с ее прелестными фрейлинами. Принадлежность императора к ордену явилась даже препятствием для обнародования буллы, направленной против масонов, которую Папа Клементий XII уже составил (23 апр. 1738). Однако в 1764 году Мария Терезия запретила деятельность ордена по всей форме во всех своих землях, и ложи вынуждены были уйти в подполье.

Когда в 1780 году императрица умерла, для масонства в Вене, да и во всей Австрии, казалось, опять наступили блаженные времена. Сам император не принадлежал, правда, ни к какой ложе, но деятельность и цели ордена, по-видимому, так совпадали с государственными его намерениями, что масоны смели надеяться на

его поддержку. Однако они совершенно не поняли позиции Иосифа II — того скептицизма, недоверия и даже издевательского отношения к масонам, которое нашло выражение в его бюрократических мероприятиях. Когда же Иосиф II умер, католическое духовенство, а монахи в особенности, снова бросились в атаку на ложи и, как известно, одержали блестящую победу.

Принадлежность к ложе означала оппозицию по отношению к церкви. «Монархология» — литературное произведение духовного главы венских лож, ученого-минералога Игнаца фон Борна, была сатирой на монашество. И как раз в 80-х годах Австрия получила печальную возможность проследить за судьбой иллюминатов — родственного ордена в соседней Баварии. Орден этот был основан в 1776 году, за год до кончины курфюрста Макса Иосифа — убежденного, но чрезвычайно терпимого католика. Резиденция ордена находилась в Ингольштадте, прежней цитадели иезуитизма. Основал же его молодой профессор Адам Вейсхаупт, преподаватель естественного и канонического права, первый светский преподаватель в университете, которым вплоть до 1773 года заправляли только иезуиты. Как свидетельствует составленный им статус ордена, Вейсхаупт был путаником и идеалистом.

«Цель тайного общества — объединить надолго и воедино всех мыслящих людей во всех частях света, людей всех сословий и всех религий, и, не затрагивая свободу их мысли и не взирая на самые различные мнения и страсти, заставить их служить общим высшим интересам, сделав их столь восприимчивыми к этому, чтобы даже на самом большом расстоянии друг от друга они чувствовали себя так, словно находясь рядом, чтобы, подчиняясь, они чувствовали себя равными, чтобы все без исключения действовали и чувствовали, как один человек, чтобы по собственному желанию и истинному убеждению поступали так, как этого немислимо было добиться при помощи общественного принуждения с тех пор, как существует мир и человечество. Орден, которому надлежит осуществить эту тайную цель, состоит из трех классов. Первый класс представляет собой питомник; второй класс — объединение свободных каменщиков — то есть современные ложи; третий и высший класс — мистерии. В первом классе, в питомнике, вновь обращенный становится послушником — *minervalis*, затем младшим иллюминатом II, наконец, магистром. Во втором классе, в классе свободных каменщиков, существуют степени младшего иллюмината, или шотландского послушника и иллюмината-руководителя, или шотландского рыцаря и, наконец, в самом высшем классе — в третьем, классе мистерий, есть еще четыре степени...»

Это звучит почти фантастично. Но кое-чему у иезуитов Вейсхаупт научился: воле к власти, увеличению числа своих приверженцев, требованию безусловной покорности от всех членов ордена. И орден действительно приобрел приверженцев и влияние во многих местностях Германии — среди князей и курфюрстов (герцог фон Гота), среди духовенства (Карл фон Дальберг, знамени-

тый коадьютор маппенского аббатства), среди ученых (барон фон Книгге в Ганновере).

Однако внутренние раздоры вызвали ослабление ордена, а двойственная позиция государственных служащих, которые были и государственными чиновниками, и членами ордена, заставляла правительство с недоверием смотреть на иллюминатов и привела к тому, что орден был распущен там же, где и возник. 24 июня 1784 года Карл Теодор издал приказ о запрещении всех тайных обществ. Масоны в Баварии и Пфальце подчинились запрету немедленно. Вскоре пришлось подчиниться и иллюминатам. Вейсхаупт бежал к своему покровителю в Готу, и в Баварии вновь воцарилась тьма, которая всем деспотическим правительствам кажется первым и необходимым условием для успеха их мероприятий.

Карл Теодор как прообраз «Царицы ночи»! В создании «Волшебной флейты» память об участии масонства в соседнем государстве сыграла не меньшую роль, чем мысли об участии масонов в Вене. Борьбу масонства против суеверий, насаждаемых церковью, и невежества, столь милого церкви, отрицать невозможно.

И все же конфликт этот не дошел до сознания Моцарта, а может быть, он его преодолел. В год своей смерти Моцарт создал масонскую «Волшебную флейту» одновременно с музыкой на литургический текст Реквиема. Но не проник ли масонский дух и в заупокойную музыку Моцарта? Это вопрос, на который мы сможем ответить позднее, исходя из характера самой музыки.

Как не похож Моцарт на Глюка и Гайдна! Глюк вообще не писал церковной музыки. Конечно, у него есть духовная музыка, например, *De profundis*, но у него нет ни одной мессы, ни литании, ни гимна. Не знаю, был ли Глюк масоном, да это и не имеет значения. Он был прежде всего человеком светским. Принадлежность к ложе ничем не отличалась бы для него от принадлежности к любому другому обществу, например, к римской «Аркадии», членом которой он состоял. Гайдн был масоном, но не оказавшись он даже столь равнодушным и безучастным «братом», масонский идеал гуманности не оказал бы ровно никакого влияния на духовный и музыкальный строй его произведений. В последние годы творчества Гайдн снова безмятежно пишет мессы. Конечно, они зреее и величественнее его ранних месс, но по существу ничем от них не отличаются. Пишет он также ликующие и благочестивые оратории, исполненные нового ощущения природы; но нового восприятия человека в них нет.

Для Моцарта католицизм и масонство были двумя концентрическими сферами, но масонство все же высшей, более широкой и всеобъемлющей. Масонство воплощало для него стремление к нравственному очищению, труд на благо человечества, примирение со смертью. При этом надо подчеркнуть, что такую артистическую натуру, как Моцарт, могла привлекать и тщательно разработанная символика масонства.

Символика католической церкви, ее церемониал были Моцарту хорошо известны. А вот таинственные символы ложи были ему новы. Его как ребенка забавляли некоторые особенности масонских обрядов, и это вполне отвечает его характеру. Подобно членам римской «Аркадии», иллюминаты получали в своих ложах орденские имена, только не фантастические, пастушеские прозвища, а античные или библейские. Герцог фон Гота именовался в ложе Тимолон, принц Фердинанд фон Брауншвейг — Аарон, коадьютор архиепископства майнцского звался Кресцент, барон фон Книгге — Филон. Приехав в Прагу, Моцарт — не то 15, не то 14 января — пишет в Вену своему юному другу Готфриду фон Жакеву: «...Итак, будьте здоровы, дорогой друг, милейший Хикки Хорки! — это ваше имя! — **извольте** знать! — мы все придумали себе на время нашей поездки особые имена, вот они: я — Пункититити, *моя жена* — Шабла Пумфа, *Хоффер* — Рокка Пумпа, *Штадлер* — Нотшибикитшиби. *Мой слуга Йозеф* — Загадарата. *Моя собака Гукерль* — Шоманцки, *мадам Кваленберг* — Рунцифунци, *мадемуазель Крукс*, псевд. *Рамло* — Шуримури, *Фрейштедтлер* — Гулимаули. Будьте добры сообщить последнему его имя...»

Имя «Гулимаули» попало даже в произведения Моцарта, в один из его канонов... Но мы напрасно теряли бы время, пытаясь проникнуть в сокровенный смысл имен, которые носили братья и сестры этого содружества. Моцарт, видимо, от души забавлялся, придумывая их; возможно, он вкладывал в них некий пародийный смысл. Через несколько недель и месяцев после этих ребяческих дурачеств Моцарт пишет рондо для клавира a-moll и скрипичный квинтет g-moll.

Быть может, Моцарта привело в ложу чувство глубокого одиночества как художника, его потребность в истинной дружбе. Он, которого граф Арко награбил пинком ноги; он, которого архиепископ Колоредо третировал, как слугу, здесь, в ложе, был человеком, которого гений делал равным и равноправным с аристократами. Он пишет траурную музыку «На смерть братьев: Мекленбурга и Эстергази», то есть на смерть герцога Георга Августа Мекленбург-Штрелиц и Франца графа Эстергази фон Галант, и пишет не за деньги, а как брат для брата. К тому же у Моцарта — как это замечали многие — почти не было друзей среди музыкантов, во всяком случае близких. Кроме горячо им любимого и относившегося к нему по-отцовски Иоганна Кристиана Баха и Йозефа Гайдна, мы можем назвать разве только Хофмейстера, долги которому Моцарт погашал своими сочинениями (Хофмейстер был не только композитором, но и издателем), и еще старого честного Альбрехтсбергера, который позже стал учителем Бетховена.

Моцарт вовсе не был образцовым коллегой. Как часто мы удивляемся, а бывает, и огорчаемся, когда в письмах его — пусть даже *частных* — мы натываемся на самые безжалостные суждения о

современных ему музыкантах: об Йоммелли, Михаэле Гайдне, Беекке, аббате Фоглере, Швейцере, Клементи, Фишере, Хеслере и многих других. Он скуп на похвалы композиторам, даже тем, кому обязан многим: Глюку, Боккериони, Виотти, Мысливечку. К Глюку оба Моцарта — и отец, и сын — всю жизнь относились с недоверием.

В вопросах искусства Моцарт не знает компромиссов, а дар острой наблюдательности заставляет его — как это бывает и с детьми — скорее примечать в человеке не ценные его свойства, а смешные и слабые. И это не могло не проявиться в жизни, в личном общении с окружающими. Только этим и можно объяснить враждебное отношение Сальери к Моцарту, прикрытое чрезвычайной вежливостью, или грубое злобствование Леопольда Антона Кожелуха, не говоря уже о многих посредственностях, у которых недостижимое духовное превосходство всегда вызывает непримиримую ненависть.

Правда, Моцарт не так преуспевал, чтобы стать объектом такой ненависти, но его злой язык был известен. В Лондоне (1791) Йозефу Гайдну передали, будто Моцарт скверно о нем говорил. «Я прощаю ему», — сказал Гайдн. Конечно, переданное было неправдой. Но грустно, что Гайдн мог этому поверить.

## ПАТРИОТИЗМ И ОБРАЗОВАНИЕ

Моцарт не интересовался политикой. Родился он подданным архиепископа зальцбургского, умер чиновником на службе императора Священной Римской империи. Но мы уже заметили, что лояльность не принадлежала к добродетелям моцартовского семейства, а в случае с Колоредо Вольфганг Амадей взбунтовался открыто. Не был он привержен и к Иосифу II. К князькам же вроде блистательного курфюрста пфальцского Карла Теодора или вюртембергского Карла Евгения — тюремщика Ригера, Мозера, Шубарта — Моцарт не мог питать ни малейшего уважения.

У Моцарта был слишком острый глаз, он прекрасно видел все «человеческое, слишком человеческое» в мелких деспотах. Чтобы убедиться в этом, достаточно прочесть строки того письма, в котором он сообщает о приезде русского цесаревича Павла I (24 ноября 1781): «**Великозверь, великокнязь прибыл...**»

В Моцарте нет и крупницы раболепия. В этом он — современный нам, демократически мыслящий человек. А вот Глюк, при всей его гордости, всегда чувствовал себя в услужении у Габсбургов, да и Гайдн до конца жизни не расстался окончательно с лакейской ливреей, которую вынужден был носить, состоя на службе у **Эстергази**.

Моцарт слишком много объездил, чтобы не смотреть дальше отечественных границ. Впрочем, при необходимости он становился и патриотом, как об этом свидетельствует много раз цитированное письмо к Антону фон Клейну, профессору поэтики в Мангейме и поставщику либретто для Немецкой оперы в правление Карла Теодора.

Сочинив либретто «**Император Рудольф Габсбургский**», фон Клейн предложил его Моцарту. Но Моцарт медлит дать согласие, ему хочется узнать подробнее, насколько реальна постановка подобного произведения, и в своем письме он перечисляет все неприятности и преграды, которые могут встретиться на пути немецкой оперы в Вене. «Если бы ее поддержал хоть один патриот — все выглядело бы совсем иначе. Но ведь тогда и *Национальный театр*, давший такие прекрасные всходы, мог бы достигнуть расцвета, а это осталось бы на веки вечные позорным пятном на Германии, если бы мы, немцы, вздумали вдруг совершенно всерьез думать по-немецки, поступать по-немецки, говорить по-немецки, да еще чего доброго, петь **по-немецки!!!**»

Удивительно, как похоже это письмо на другое, адресованное тоже в Рейнскую область, на письмо императора Иосифа II (13 июля 1787) к коадьютору майнцскому Дальбергу: «**Я,— пишет Иосиф,— горжусь тем, что я немец...** Если б наши добрые компатриоты могли по крайней мере выработать в себе патриотический образ мыслей, если бы они не страдали ни галломанией, ни пруссоманией, ни австроманией, а обладали собственными воззрениями, не заимствованными у других...»

Однако Иосиф II, вероятно, представлял себе единую Германию только под гегемонией Габсбургов. Что же касается патриотических высказываний Моцарта, то, к счастью, они не помешали ему написать «Свадьбу Фигаро», «Дон-Жуана» и «Мнимую простужку», и, опять-таки к счастью, ему так и не пришлось сочинять сугубо патриотическую немецкую оперу, вроде «Гюнтера фон Шварцбург» или «Императора Рудольфа Габсбургского». Зато он создал сказочный зингшпиль «Похищение из сераля», где в финале торжествует гуманность, и «Волшебную флейту» — феерическую оперу, рассчитанную, казалось бы, на вкусы зрителя городского предместья, на самом же деле — произведение общечеловеческого масштаба.

Достаточно сравнить интернациональное, гуманное мировоззрение Моцарта, сознающего себя немцем, с патриотической «суетней» современных ему сочинителей зингшпелей — Хиллера, Неефе, Бенды, Вольфа, с их тяготением к «природе» не только в опере, но и в песне, с их патриотической сатирой на «напыщенность и пустые фиоритурные многих итальянских арий», с их издевкой над «нашими итальянизированными немецкими композиторами». Моцарт мог бы чувствовать себя задетым, ибо он и был как раз «итальянизированным немецким композитором», но он слишком возвышался над подобным дешевым патриотизмом.

Правда, и у Моцарта были свои симпатии и антипатии по отношению к отдельным нациям. Так, он не любил французскую музыку, а во время пребывания в Париже возненавидел и французов. Во всяком случае, он нашел, что парижане со времен его детства изменились чрезвычайно. «**...Французы** уже вовсе не столь учтивы, как пятнадцать лет назад,— пишет он 1 мая 1778 года.— Они теперь часто кажутся грубиянами, а заносчивы они ужасно...»

О французской революции — а Моцарт дожил до ее начала — мы и слова не найдем ни в его письмах, ни в воспоминаниях о нем. Революция не интересовала Моцарта. Зато он с детских лет сохранил пристрастие к Англии и англичанам; некоторые из них — Стефен **Стораче** и Томас Этвуд — принадлежали к его любимым ученикам и были искренне к нему привязаны. Существует даже произведение Моцарта, посвященное подвигу англичан — обороне Гибралтара под началом Эллиота и высадке, которую осуществил «Черный Дик» («Black Dick»), то есть адмирал Ричард Хоу. Морская крепость в течение нескольких лет выдерживала осаду французов и испанцев, и только когда Хоу неожиданно пошел в атаку,



он дал возможность подвезти провиант осажденному гарнизону п. таким образом, заставил врага снять осаду. Некая дама, проживавшая в Венгрии, заставила Михаэля Дени, бывшего иезуита, поэта и почитателя Мильтона и Оссана, воспеть подвиг британцев в стихах, и в конце 1782 года Моцарт начал перекладывать на музыку эти стихи. Позднее мы поймем, почему он не завершил свой труд.

Впрочем, при случае Вольфганг охотно сообщает отцу о политических курьезах. Он знает, что Леопольд любит сопровождать мировые события «доморощенными» комментариями. Образцы этих комментариев часто встречаются в письмах к дочери, написанных Леопольдом в последние годы жизни. Он был чрезвычайно польщен, когда Марианна с восхищением написала, что в нем погиб великий государственный деятель. 30 декабря 1777 года скоропостижно скончался курфюрст баварский Макс Иосиф, не оставив после себя прямых потомков. И если бы только облеченный правами наследования Карл Теодор не явился столь молниеносно в Мюнхен, и не имей пфальцский курфюрст в качестве мощного прикрытия с тыла гренадеров и пушки прусского короля — «старого Фрица», — император Иосиф с радостью схватил бы эту добычу. Но император «остался с носом», и 7 февраля 1778 года Вольфганг посылает отцу стихотворную сатиру на императора, в последнем двустишии которой Иосиф II царственным жестом сбрасывает с себя лисью шкуру:

Баварцы! спокойно! явился я вас охранять  
И охраняемое забрать.

Но есть вопрос, в котором Вольфганг полностью солидарен с отцом — это их отвращение к милитаризму. Находясь в Людвигсбурге под Штутгартом, Леопольд находит возможность высказаться по поводу весьма разорительной «игры в солдаты», которой развлекается Карл Евгений, герцог Вюртембергский: в крошечном своем государствике он за счет коррупции и ценой нищеты всей страны содержит пятнадцатитысячную армию — армию, которая при вступлении французских революционных полков немедленно обратилась в бегство.

Леопольд пишет (11 июля 1763): «Людвигсбург совершенно особое место. Это город. Но городские стены здесь — это заборы, сады и, главным образом, солдаты. Стоит плюнуть, как вы падаете либо в карман офицеру, либо в солдатский патронташ. На улице только и слышишь: *Стой! Шагом марш! Кру-угом!* и пр. Да, здесь не увидишь ничего, кроме ружей. У входа во дворец дежурят два гренадера-пехотинца и два конных драгуна — в гренадерских шапках на голове, кирасы на груди, а в руках — сабли наголо. Вместо сторожевой будки над каждым из них красуется большой жестяной навес. Словом, большей муштры и лучшего воинства нигде не сыщешь. Здесь вообще абсолютно нет людей, кроме молодцов гренадерского роста, зато многие фельдфебели получают

40 франков жалования в месяц. Вы сейчас посмеетесь! Да это и в самом деле смешно. Когда я глянул в окно, мне показалось, что я никого не вижу, кроме солдат, готовящихся сыграть роль в комедии или опере. Подумать только — все на одно лицо, у всех даже в будний день волосы не уложены в кошель, а завиты, как у завязтых петиметров, во множество локонов, зачесанных назад и покрытых белоснежной пудрой; зато усы у всех вымазаны черной краской, как уголь...»

И словно эхо откликается на это Вольфганг, когда пишет из Кайзерхайма в Баварии (18 дек. 1778): «...что здесь, на мой взгляд, самое смешное — так это *грозная* военщина; хотелось бы только знать, для чего она нужна? По ночам то и дело слышу, как кричат: „Кто идет?“ И каждый раз старательно отвечаю: „*выкуси!*“»

Что бы сказали Моцарты — отец и сын — доведись им жить в XIX и XX столетиях, полностью милитаризованных благодаря злосчастной глупости этой «злой расы»! Кстати, в своем суждении они совершенно едины с их великим современником, итальянцем Витторио Альфиери, посетившим Берлин в 1769 году: «Когда я въехал во владения Фридриха Великого, показавшиеся мне какой-то сплошной гауптвахтой, отвращение мое к позорной военной профессии удвоилось, нет — утроилось; да, отвращение к этой бесчестнейшей и единственной основе деспотизма, который сам является плодом системы, требующей столько тысяч охранников... Я оставил эту всеобъемлющую прусскую казарму... с отвращением, которого она заслуживает».

Куда больше, чем великие мировые события, интересуют Моцарта мелкие политические аферы и скандалы, ибо в них участвуют люди, которых он знает. Высказывание Моцарта об одной из таких афер навлекло на него даже подозрение в антисемитизме. «Еврейка Эскелес, — пишет Моцарт отцу (11 сент. 1782), — оказалась, вероятно, весьма пригодным орудием для разрыва дружеских уз между императором и русским двором — ибо третьего дня ее в самом деле увезли в Берлин, чтобы король мог насладиться ее присутствием. Вот уж, действительно, мерзавка, ведь именно она оказалась единственной причиной несчастья Гюнтера — если только можно назвать несчастьем двухмесячное сидение под арестом в прекрасной комнате (со всеми своими книгами, фортепиано и пр.); потеряв прежний пост, он тут же был зачислен на другой, с жалованьем в 1200 флоринов. Вчера он уехал в Германштадт. Но — такое дело все равно причиняет боль честному человеку, и ничто в мире не может загладить ее.

Из всего сказанного вы можете заключить, что совершил он не такое уж большое преступление. Все его преступление — легкомыслие, следовательно, не слишком строгая секретность. Разумеется, для чиновника палаты это серьезный проступок — хотя ничего существенного он никому не сообщил; но враги его (главный из них бывший штатгальтер, граф фон Герберштейн) сумели

все так ловко и тонко обстряпать, что император, который так ему доверял, что по несколько часов кряду ходил с ним под руку взад и вперед по комнате, — почувствовал тем большее к нему недоверие. А тут, как на грех, объявилась еще потаскуха Эскелес (бывшая любовница Гюнтера) и предъявила серьезнейшие обвинения. Правда, во время следствия всем стало ясно, что дело шито белыми нитками, но вокруг него подняли уже страшный шум — большие господа никогда не бывают неправы, — и судьба бедного Гюнтера была решена заранее. Я от души его жалею, ибо мне он был превосходным другом, и, оставаясь все по-прежнему, мог бы сослужить мне службу при императоре. Подумайте, как непонятно и неожиданно все обернулось и как взволновало меня, Стефани, Адамбергер и я у него ужинали, а на другой день его арестовали...»

Как доказал Г. Гугиц, Моцарт в своем определении виновных и невиновных, замешанных в этой скандальной афере (поднявшей столько грязи, что она докатилась даже до Зальцбурга), был совершенно неправ. Бывший офицер, масон Иоганн Валентин Гюнтер, десятью годами старше Моцарта, став секретарем императора, сумел сделаться его интимным другом и фаворитом, хотя был человеком ограниченным (может быть именно потому, что «смотрел своему покровителю в рот»). Гюнтер состоял в связи с Элеонорой Эскелес, дочерью раввина (в замужестве и в разводе Флисс). Элеонору совершенно бездоказательно и несправедливо обвинили в том, что она выманивала у Гюнтера государственные тайны и передавала их двум прусским шпионам (евреям). Гюнтер пал, но упал он мягко. Его назначили секретарем военного совета в Германштадт в Зибенбюргене, где его любовно приняли в объятия тамошние масоны. Весь гнев Иосифа обрушился на еврейку, которую, несмотря на то, что невиновность ее была доказана, выслали за пределы Священной Римской империи. После смерти Иосифа, 7 декабря 1791 года (через два дня после смерти Моцарта!) Эскелес была с превеликим шумом реабилитирована Леопольдом II. Впрочем, вернуться в Вену она решилась только в 1801 году. Здесь она и умерла в 1812 году, окруженная уважением и удостоенная некролога, написанного самим Гёте.

Моцарт меньше всего был антисемитом, да у него и повода для этого не было. Крестным отцом своего первенца, Раймунда Леопольда, Моцарт, хотя и с некоей неохотой, избрал своего домовладельца, еврея — барона Раймунда Веллара фон Планкенштерн. Барон был одним из покровителей и благодетелей Моцарта. В чрезвычайно поучительном для нас списке подписчиков на концерты Моцарта, который 20 марта 1784 года он отослал отцу, тоже значится много еврейских фамилий. И никак нельзя доказать, что венские ростовщики, в лапы которых попал Моцарт в последние годы своей жизни, были евреями.

Существует мнение, что образованность Моцарта не выходила за пределы музыки. Это и верно, и неверно. Верно то, что любую

услышанную им музыку он либо отвергал, либо усваивал так глубоко, что она становилась неотъемлемой частью его существа. Рост Моцарта-творца подобен росту растения — благородного растения, глубочайшая тайна которого всегда остается тайной. Однако солнце и дождь способствуют его росту, непогода препятствует и вредит. Мы знаем много и солнечных, и дождливых дней, которые влияли на развитие моцартовской музыки. Развитие это, как показывает творчество Моцарта, происходило не скачками, а непрерывно и логично, отличаясь, если знать все привходящие условия, такой кристальной ясностью и цельностью, что кажется, будто искусство его живет собственной жизнью, независимой от жизни творца. Вот почему так хочется сказать, что Моцарт-человек был только земным сосудом своего искусства. Более того — что Моцарт-человек был жертвой Моцарта-музыканта. Впрочем, личность любого великого художника, одержимого творчеством, всегда становится жертвой его искусства.

Каким же казался Моцарт своим современникам или многим своим современникам? Ярче всего обрисовала его Каролина Пихлер, дочь венского придворного советника Франца Салеса фон Грейнера, в доме которого Моцарт в последние годы жизни часто исполнял свои квартеты. Каролина глубоко убеждена в «необразованности» всех больших музыкантов вообще, а в необразованности Моцарта, Шуберта и Гайдна — особенно (исключение она делает только для Вебера и Керубини). Каролина разделяет точку зрения XIX столетия, когда пишет в своих «Достопримечательностях», опубликованных в 1844 году: «Моцарт и Гайдн, которых я хорошо знала, были людьми, в личном общении не обнаруживавшими выдающегося ума, а уж в сфере научной или возвышенно духовной ум их был и вовсе необразован. Заурядный образ мыслей, плоские шутки, а у первого еще и легкомысленное поведение — вот всё, в чем они проявляли себя в обществе...» Так что она еще очень милостива, когда добавляет: «А какая глубина, какие необозримые миры фантазии, гармонии, мелодии и чувства таились под этой невзрачной оболочкой!»

Но Моцарт был много больше, чем музыкант. Он насквозь видел людей, хотя постоянно попадался им на удочку. И так же глубоко и интуитивно постигал интеллектуальное содержание своей эпохи, хотя ни разу в жизни не побывал на лекции по эстетике. Может быть, глаз его был равнодушен к пейзажу или архитектуре, скульптуре или картине, зато как драматург он обладал тончайшим органом, необходимым для творчества — и в лирике, и в драме.

Моцарт, видимо, много читал — и это единственное, в чем он похож на Бетховена. В библиотеке его нашлись описания путешествий, историческая литература и философские сочинения; поэзия Метастазии и Соломона Геснера; комедии Мольера, которые Моцарт получил в подарок от Фридолина Вебера, и «Оберон» Виланда; лирика Геллерта и Вейссе. Прочел ли он все это — неизвестно,

но Геллерта и Метастазиио, конечно, читал, и тому есть свидетельство. Кроме того, Моцарт знал «Телемаха» Фенелона, «Аминту» Торквато Тассо и развлекался, читая сказки «Тысячи и одной ночи». Но прежде всего ему была знакома большая часть безбрежной литературы итальянских либретто, за которой он весьма внимательно и критически следил с двадцатилетнего возраста. Так, 7 мая 1783 года он пишет отцу: «Я с легкостью просмотрел сто — да нет, больше — книжиц (*libretti*), но не нашел, пожалуй, ни одной, которая показалась бы удовлетворительной...»

Моцарт искал тогда что-то новое, драматургически законченное, а не просто пьесу, сколько-нибудь пригодную для обработки, и остановился, наконец, на «Свадьбе Фигаро». Только вспомнив об этих поисках, мы поймем, что означала для Моцарта встреча с Лоренцо да Понте.

Он как бы предрек ее важность, когда в письме к отцу (13 окт. 1781) попытался изложить свою оперную эстетику: «Почему итальянские комические оперы имеют всюду успех? Даже в Париже, несмотря на самый дрянной сценарий,— чему я сам был свидетелем. Потому что в них господствует музыка — и она заставляет забыть обо всем. Тем более должна понравиться опера с хорошо разработанным планом, опера, где слова написаны именно для музыки, а не для того, чтобы в угоду жалкой рифме (которая, ей богу же, несколько не обогащает театральное представление, а скорее вредит ему) вставлять слова — или даже целые строфы — которые совершенно губят идею композитора. Стихи, конечно, самое необходимое для музыки, но рифма ради рифмы — самое пагубное. Господа, которые столь педантично берутся за дело, неизбежно провалятся вместе с музыкой. Конечно, лучше всего — это если бы хороший композитор, сведущий в театре и способный что-то придумать сам, повстречался с умным поэтом — вместе они уподобятся некоему Фениксу. Вот тогда можно будет не бояться, что тебя осудит невежда...»

Суждения эти прямо противоположны оперной эстетике Вагнера, а отчасти даже и Глюка. Письмо Моцарта свидетельствует о полной самостоятельности его мысли и уверенности эстетического чувства, ибо он, конечно, прочел и обдумал предисловие или, вернее, посвящение Кальцабиджи — Глюка к партитуре «Альцесты».

Такую же независимость сохраняет Моцарт и в суждениях о новых течениях, предвещающих наступление XIX столетия — ту эпоху «романтики», до полного расцвета которой он вполне мог бы дожить. Но все, связанное с переходным моментом, не имеет к нему никакого отношения. В сущности, он целиком дитя XVIII века, а потом XX, вернее, он — дитя вечного искусства, но никак не «предтеча». Бетховен мог во многом оттолкнуться от Гайдна и мало в чем от Моцарта. Где и каким образом можно «продолжить» Моцарта? Конечно, можно стремиться и даже достичь такой полноты гармонического мышления на новом уровне. Но ее

немыслимо *презойти*. А вот с Гайдном можно было вступать в соревнование, и даже неоднократно.

Моцарт жил в самый разгар «бури и натиска», в эпоху сентиментализма, в эпоху Жан-Жака Руссо. Но он нигде и никогда не упоминает о Руссо, хотя написал оперу на сюжет его «Деревенского колдуна» и хотя имя Руссо достаточно часто должно было звучать в ушах композитора в бытность его в Париже. Он, видимо, был вполне безразличен к женевскому философу и дилетантствующему музыканту, чей призыв — «назад к природе» — мало что ему говорил. Моцарт явно принадлежит к партии Вольтера, несмотря на злые слова, которыми в качестве некролога сопроводил его кончину.

Какое родство душ! Вольтер тоже человек XVIII столетия и «вечности»: у обоих — та же трезвость и беспощадная наблюдательность, та же ирония, та же яростная сатира, тот же глубокий фатализм. Между «Кандидом» и симфонией *g-moll* существует несомненная связь. «Буря и натиск» для такой личности, для такого художника, как Моцарт,— движение слишком поверхностное, слишком *бесформенное*. А сентиментализм был для него знаменем времени, над которым он попросту потешался.

Довольно часто говорилось, что Моцарт как музыкант — ученик Филиппа Эмануэля Баха, этого типичного представителя чувствительного направления. Во второй части нашей книги мы проследим, верно ли это, и в какой степени. Глюк положил на музыку оды Клопштока и собирался писать музыку к его тевтонско-патриотической «Битве Арминия». Моцарт в одном из писем к «кузиночке» (10 мая 1779) пародирует «Эдо́ну» — прославленную оду Клопштока, которую позднее положит на музыку Цумштег.

#### *Клопшток*

Прелестный образ твой, Эдона,  
Парит всегда передо мной;  
Но его туманят мои слезы,  
Ибо это не ты сама.

Я вижу его, когда вечер  
Темнеет, когда месяц  
Сияет; я вижу его и плачу,  
Ибо это не ты сама.

Цветами долины,  
Которые я сорву для нее,  
Ветвями мирты,  
Которые я сплету для нее,  
Заклинаю тебя, видение,  
Явись и перевоплотись,  
Перевоплотись, видение,  
И стань живой Эдоной!

Насмешнику Моцарту сразу же бросается в глаза комизм переизбытка чувствительности — той *северонемецкой сентиментальности*, которая *противопоказана* немцу-южанину (что, впрочем,

не помешало Клопштоку найти в Вене восторженных подражателей). А в конце 1782 года Моцарт получает заказ — положить на музыку одну из подобных клопштокиад или оссиниад. То была «Ода Гибралтару», сочиненная экс-иезуитом Дени, или, как он сам себя величал, Синед-Бардом. Однако Моцарт не в силах с ней справиться. Он писал (28 дек. 1782): «Я работаю над очень трудной вещью, над песней барда Дени о Гибралтаре; впрочем, это тайна, ибо некая венгерская дама хочет оказать Дени честь. Ода возвышенна, прекрасна, все, что вам угодно, — но она чрезмерно **напыщена** для моих нежных ушей. Что поделаешь! — Меру, правдивость теперь не знают и не ценят ни в чем; чтобы стяжать успех, надо писать произведения либо настолько доступные, что их может напеть любой кучер, либо до того недоступные, что их не в силах понять ни один разумный человек — и именно поэтому они всем нравятся...» И Моцарт добавляет, что он охотно написал бы краткое введение в музыку, снабдив его музыкальными примерами, чтобы разъяснить, какова его собственная эстетическая позиция, а именно — золотая середина между тривиальностью и претенциозностью. Это звучит, как высказывание старого человека, *laudator temporis acti* (панегириста прошлого). Но это мысли музыканта *вечности*.

Южнонемецкая непосредственность Моцарта, его неспособность быть «чувствительным» в том смысле, как это понималось во второй половине XVIII столетия, выступают особенно ясно при сравнении с высказываниями других современников, например, Иоганна Фридриха Рейхардта из Кенигсберга. Рейхардт (ровесник Моцарта, старше его всего на четыре года) — прототип берлинского интеллигента, способного смотреть на искусство только с точки зрения «разумности», усердный поклонник внешне столь рассудительного и столь рационалистического искусства Глюка.

Рейхардт чрезвычайно критически относится к Гайдну и Моцарту, которых он пережил. Дурным коррелятом к интеллектуализму всегда служит «чувствительность». Он рано ощутил в себе писательскую жилку и, едва достигнув двадцати четырех лет, опубликовал свои «Письма наблюдательного путешественника» (1774) — эту смесь поверхностных рассуждений и развязных критических высказываний. В Берлине он присутствовал на представлении «Иуды Маккавея» Генделя; восторгаясь хором на слова

«В плаче о Сионе слова плачут,  
А слезы говорят...»

он пишет: «Каждый чувствительный слушатель невольно вздохнет при этом от полноты сердца, и сейчас еще слезы мешают мне писать...»

Над подобной экзальтацией — пусть даже это **искренность**, а не **поверство**, — Моцарт попросту рассмеялся бы. В немецкой поэзии тогда началась эпоха «оригинальных гениев», да и в немецкой музыке **кой-кому тоже хотелось бы усвоить повадки «оригинального**

гения», если б только язык ее был более легким посредником и обладал более доступным набором ремесленных средств, чем язык литературный. Моцарт, при всей его рафинированности, никогда не стремился быть оригинальным; и если сравнивать его с «революционером» Гайдном, то на эту тему можно сказать еще довольно много.

Впрочем, музыкальные правила, как таковые, для Моцарта ничего не значат. В одном из писем к отцу (13 окт. 1781) он упомянул о неспособности либреттистов преодолеть привычную рутину: «Поэты кажутся мне чуть ли не трубочами со всеми их ремесленными штучками [во времена Моцарта трубочаи в Германии были все еще членами особого цеха и тщательно оберегали **свои цеховые обычаи**]... Если бы мы, композиторы, так послушно следовали нашим правилам (а они были вполне пригодны в старину, когда не было еще ничего лучшего), мы сочиняли бы такую же никчемную музыку, как те либретто, которые они пишут».

В действительности, Моцарт — гениальный новатор, это понимали даже его современники. Но он никогда не стремился к оригинальности. Малейшее преувеличение, малейшая экзальтация, да еще тупость — не только музыкальная — вызывают насмешку Моцарта. Так, 14 августа 1773 года он пишет сестре: «... Надеюсь, моя королева, что ты, наслаждаясь высшей степенью здоровья, все же время от времени, или, скажем **иначе**, — по временам, или лучше — порой, а еще лучше — *qualche volte*, как говорят итальянцы, посветишь мне кой-какие твои важные и неотложные мысли (а их в любое время порождает прекраснейший и надежнейший разум, коим ты, о королева, обладаешь наряду с красотой, — хотя в столь нежном возрасте, да и к тому же женщине, он почти что не **требуется**, — и обладаешь в такой степени, что посрамляешь особ мужского пола, в том числе и старцев). Будь здорова.

Вольфганг Моцарт».

Эту высокопарную чепуху Моцарт написал из Вены, где провел лето; он, вероятно, посмотрел в тамошнем театре одну из тех напыщенных и пустых пьес, которые помогали заполнять репертуар. Боюсь, что это был геблеров «Царь Тамос», для которого Моцарт написал музыку. Но Моцарт не питал почтения даже к своим покровителям, если у них отсутствовал вкус.

Для многих Моцарт был и остался истинным представителем музыки «рококо», анакреонтической грации, «старого режима» — возможно потому только, что в детстве он носил косу и игрушечную шпагу. Но суждение это не соответствует ни сущности Моцарта, ни даже его внешности. Достаточно взглянуть на четыре относительно верных его изображения: зальцбургский семейный портрет, болонский портрет, набросок маслом, сделанный Ланге, и профиль карандашом, нарисованный Дорис Шток. Нет, прелесть и грация моцартовского творчества вовсе не носят анакреонтического характера и не связаны только с XVIII веком.

Поэт Виланд, скажем, сыграл немалую роль в воспитании литературных вкусов семейства Моцартов; они читали «Абдертов» и «Оберона», и нам уже знаком портрет Виланда, сделанный Моцартом в письме к отцу. Он знал, что Леопольду это интересно. Действительно, некоторые произведения Виланда, например, «Музаррион» — настоящие маленькие шедевры, полные грации и шаловливой иронии. Но ни «философия свободных умов», ни игра в греческую веселость, ни чувственное приподнимание покровов над женскими прелестями не имеют решительно ничего общего с моцартовской силой, с его демонической серьезностью, с его царственной мощью и царственным совершенством. Достаточно сравнить виландово понимание любви:

«Моя любовь, эфирней поцелуя,  
Прильнет безбурно к сердцу твоему;  
Она тоски не причинит ему:  
Тебя с томленьем истинным люблю я,  
Как любят муз и граций...»

(а другого понимания у него и нет) с тем, как рисует Моцарт своих героинь — Констанцу, Церлину, Памину, не говоря уже о таких образах, как донна Анна и донна Эльвира; достаточно вспомнить, как звучат у Моцарта признания в любви — та же ария опьянения Дон-Жуана или ария с портретом Тамино.

Моцарт никогда не бывает только изящен, только грациозен. Он не Ватто, и уж тем более не Грёз и не Буше. Он принадлежит XVIII столетию лишь постольку, поскольку искусство было тогда неотъемлемой частью жизни, — и эту его функцию еще не ставили под сомнение ни романтики, ни цивилизованные варвары. Но при этом он вне времени. В одном из его мюнхенских писем к отцу (29 ноября 1780), относящихся к тому периоду, когда Моцарт работал над созданием и постановкой «Идоменея», мы находим весьма примечательную критику шекспировского «Гамлета». В «Идомеене» развитие конфликта — если только можно говорить о конфликте в опере seria — разрешается в кульминационный момент благодаря торжественному и могучему звучанию «божественной речи», доносящейся откуда-то из глубины. Эффект этот, по мнению Моцарта, не должен быть продолжительным: «Скажите, вы не находите, что речь голоса, раздающегося из-под земли, чересчур длинна? Поразмыслите над этим как следует.— Вообразите себе театр, голос должен устрашать — он должен вторгаться в душу, мы должны верить, что все это действительно так — но разве может он произвести подобное впечатление, если речь длится слишком долго и благодаря этому утрачивает для публики всю свою значительность? Если бы в «Гамлете» речь призрака была не так длинна, она производила бы большее впечатление...» Моцарт видел «Гамлета», а может быть, и «Макбета», и весьма возможно, что в последние недели своей жизни он тешился мыслью написать оперу на текст шекспировской «Бури».

Зальцбург конца 70-х годов был городом театральным. В то самое время, когда Моцарт совершал свое большое путешествие, в Зальцбурге играла группа Нёсселя, правда, по мнению Леопольда, весьма посредственная. Но в ней все же выделялась актерская пара — Франц Ксавер и Каролина (Райнер) Хейгель, впоследствии прославившаяся в Мюнхене. В сезон 1779/80 года в Зальцбурге гастролировала труппа Бёма. В сентябре 1780 года приехал коллектив Эммануила Шиканедера и таким образом завязалось знакомство, которое позднее возобновилось в Вене и привело к совместной работе над «Волшебной флейтой». Начиная с середины сентября и до начала ноября Моцарт, сестра его и отец не пропустили ни одного спектакля у Шиканедера, а шли они четыре раза в неделю. Стоило Моцартам пересечь площадь Ганнибалы, как они оказывались у театрального подъезда.

Репертуар Шиканедера нам известен. Состоял он из ничтожных пьес: нескольких зингшпилей, монодрам и изредка балетов. Но 26 сентября Моцарт смотрел там «Эмилию Галотти» Лессинга и «Юлия Тарентского» Антона Лейзевица, 11 октября — «Севильского цирюльника» по Бомарше, а 13 октября — «Гамлета, принца Датского» в обработке Фридриха Вильгельма Шредера. Что же касается балетов, то один из них — он шел 8 октября и назывался «Ожившие статуи» — тоже имеет некоторое значение, так как построен на том же сюжете, что и «Дон-Жуан». Стиль всех этих постановок не имел ничего общего с «классическим»: Шиканедер и тогда любил грубые эффекты, пестрые костюмы, толпу статистов, все общедоступное и яркое. Впрочем, изысканностью вкуса нельзя было бы завоевать ни зальцбургских горожан, ни жителей окрестных деревень.

Моцарт с жгучим интересом следит за спектаклями Шиканедера; одну из пьес, для которой сам он сочинил вставной номер (ныне утерянный), композитор, будучи в Мюнхене, даже перечитал. Это было немецкое переложение «Двух мучительных ночей» Карло Гоцци.

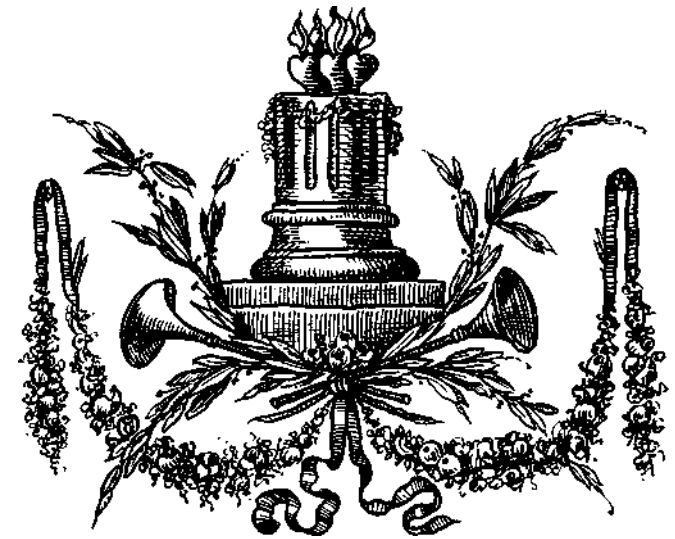
«Комедия... прелестна», — пишет Моцарт (13 дек. 1780), — и она действительно полна сильной и — для своего времени — подлинной страсти, даже в жалкой немецкой версии.

Мы знаем, что в начале своего венского периода Моцарт был страстным посетителем театра, хотя он крайне редко сообщал о своих впечатлениях. Мы не знаем, что именно он смотрел. Но ясно, что литературные интересы его направлены на драму. Моцарт — прирожденный драматург. Нам, в сущности, не так уж важно знать, какие именно пьесы он видел. Гений, подобный Моцарту, черпает мысли и опыт даже из посредственных, даже из скверных произведений, а в тогдашней Вене качество пьес не имело большого значения, ибо в них играли великолепные актеры.

Неважно и то, что познания Моцарта в области драматургии обнаруживают большие пробелы. Он не был «образованным че-

ловеком», как Шуман или Вагнер, которые хорошо знали Шекспира, Гёте, Шиллера. Зато в другой области образование Моцарта было и обширным, и безупречным — речь идет об опере, причем решительно о всех ее жанрах, начиная с оперы seria и buffa, и до немецкого зингшпиля, французской комической оперы, всевозможных театральных празднеств, театральных серенад (festa teatrale, serenata teatrale), пантомимы и балета. Только жанр монодрамы или **дуодрамы**, сочетание словесной драмы с живописующей инструментальной музыкой был ему незнаком до того, как Моцарт приехал в **Мангейм**, и вначале совершенно его «поразил». Моцарт прожил тридцать шесть лет, двадцать пять лет из них он имел дело с «театральной» музыкой.

Мы должны были бы сказать, что дело его жизни достигло своей кульминации именно в опере всех жанров, что он был оперным драматургом по призванию, если бы **справедливость** не обязывала сказать, что высочайшей вершины Моцарт достиг также и в инструментальной музыке. И тут мы вернемся к нашей исходной точке: в универсальности Моцарт не имеет себе равных.



## УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ

В одном из писем к отцу (7 февр. 1778) Моцарт пишет, что, как Леопольду известно, он, Вольфганг, умеет «перенимать и подражать почти всем видам и стилям композиции»: итальянской, французской, а также немецкой... И правда, Моцарт мог сочинять в любом из национальных стилей XVIII века. Но это свидетельствует не о той универсальности Моцарта, которую мы имеем в виду, а лишь о том, что он *над*национален и занимает особое место в истории музыки. Ибо он не «итальянский», не «немецкий» и, тем более, не «французский» композитор. Он — Моцарт и возвышается над всеми национальными границами и ограничениями. Нет, не итальянская и не немецкая музыка определяет музыкальную *сущность* Моцарта — он лишь по внешним признакам примыкает к той или иной культуре. Моцарт *сам* предопределяет сущность итальянского или немецкого искусства.

Универсальность Моцарта становится для нас ощутимее, как только мы задаемся вопросом: в какой именно области музыки он более гениален — в вокальной или инструментальной, и как оценивать «Свадьбу Фигаро» или «Дон-Жуана» — выше или ниже симфонии C-dur, клавирного концерта c-moll или квинтета C-dur. Ломать голову над этим напрасно. Нельзя сравнивать произведения совершенные, но относящиеся к разным жанрам. Оценить универсальность Моцарта можно, лишь применив это понятие к творчеству других великих мастеров, пусть даже композиторов только XVIII и XIX столетий.

Ближе всех к Моцарту стоит, вероятно, Гендель, мастер в области кантаты, оперы, оратории и concerto grosso — но вот мы уже и запнулись. Разве все это не берет начало из одного и того же мощного источника — итальянской вокальной культуры, ее *bel-canto*, ее монументальной арии? Разве Гендель — как наследник форм фуги и ричеркара, выработанных XVI и XVII столетиями, — равновелик своему современнику, Иоганну Себастьяну Баху? И тут мы снова запнемся. Да разве Бах универсален? Правда, на почве инструментальной и вокальной музыки он и клочка необработанного не оставил — ни в области церковной, ни светской, ни даже оперной музыки, если только причислять к операм его светские кантаты. Но в действительности все это растет от *одного* корня — от инструментальной музыки, даже еще точнее — от органной полифонии, которая предопределяет и особенности вокальных тем

Баха. Есть все основания утверждать, хотя это и может быть истолковано неверно, что Бах вообще не был вокальным композитором, что даже его столь живописный и пластичный речитатив имеет замкнутую форму, явно инструментального происхождения.

Совершенно неоспоримы односторонность, отсутствие универсальности у Глюка, хотя у него есть несколько инструментальных произведений и песен; но он был только оперным композитором и ничем другим: в первую половину жизни, до «Париса и Елены» — итальянским, а во вторую, начиная с «Ифигении в Авлиде» — французским. Говорилось, и не без оснований, что Глюк стал гением и реформатором оперы *seria* именно благодаря своей односторонности. Действительно, он был лишен той полноты музыкального воображения, той творческой изобретательности, которые проявляются в любых музыкальных формах. Свойственный Глюку пафос заставил его избрать область музыкальной драмы, оперы, а его большой, властолюбивый и логический ум сумел даже ограничения обратить в добродетель.

Попытка указать на односторонность Гайдна и Бетховена — утверждение, что по сути своей они были композиторами только **инструментальными**, — вызовет еще более энергичные возражения. Как?! Создатель «Сотворения мира», творец «Фиделио» и «Торжественной мессы» не были вокальными композиторами? Да, не были. И Гайдна, и Бетховена слово *стесняет*; свободнее всего они высказываются в жанрах инструментальных; Гайдн — в квартетной и оркестровой музыке, Бетховен — в фортепианной. Ни Гайдн, ни Бетховен не были мастерами в области песни, хотя, случалось, и сочиняли ее.

Вот мы и подошли к Шуберту, создателю «Неоконченной», квартета d-moll и сотен совершеннейших песен — к единственному, кого можно было бы сравнить с Моцартом, если б только Шуберт — хотя он писал и оперы — не был совсем лишен сценического чутья, если бы не его полная непричастность к театру.

XIX век — это начало расцвета односторонней одаренности. Вебер: композитор церковной, оперной и инструментальной музыки. Но из его инструментальных произведений сохранили некоторую жизнеспособность только фортепианные пьесы, и все они исчерпываются определением — «блестящие»; а из опер имеет некоторое, довольно узкое национальное значение лишь один «Волшебный стрелок». У Мендельсона и Шумана тоже нет ярко выраженной «драматической жилки». А Вагнер — художник «**интернационального**» масштаба — становится слаб и беспомощен, как только его перестают вдохновлять сценическая речь и сценическое зрелище. Верди-драматург добился международного признания благодаря тому, что итальянская опера является предметом международного экспорта, а еще потому, что творчество его, в силу своей гуманности, выходит за рамки национального. Но Верди, опять-таки, было недоступно начало **симфонического**, составляющее основу вагнеровской драматургии.

Стоит вспомнить о той сомнамбулической уверенности и грации, с которой Моцарт творит и вокальную, и инструментальную музыку — мессы и оперы, квартеты и концерты, — и наше изумление перед этим феноменом, этим неповторимым в своей универсальности музыкантом становится безграничным. Впрочем, изумляться приходится еще больше, когда размышляешь об исторической и национальной проблематике, связанной с его творчеством. Исторической проблеме следует посвятить особую главу — проблема эта заключается в том, что Моцарт родился в эпоху галантной музыки, когда полифонические средства выразительности казались уже неестественными и устаревшими, и, чтобы преодолеть эту ограниченность, он должен был пройти через тяжелый кризис. Что же касается национальной проблемы, то она отчетливо выступает, как только мы вспомним о том, что Моцарт, немецкий композитор, вынужден был сочинять итальянские оперы, а также о том, что он был слишком велик или слишком индивидуален, чтобы окончательно превратиться в итальянского композитора, или, вернее, остаться им. Для других немецких музыкантов это вообще не было проблемой: Хассе, Граун, чех Мысливечек и многие другие целиком принадлежат истории итальянской оперы.

В Италии между 1720 или 1725 и 1775 годами, в сущности, совсем не было литературы, посвященной вопросам **национальной** оперной эстетики, и это лишний раз свидетельствует о непосредственности и беспроblemности тогдашнего итальянского оперного искусства. Опера рассматривается там только как категория жанровая, в ее отношении к драме, прежде всего к драме античной. Зато во Франции, где опере всегда грозила опасность со стороны Италии, такого рода литература не исчезала, по-видимому, никогда. В Германии же не только опера — весь музыкальный стиль нации находился под надвигавшейся со всех сторон угрозой.

Моцарт не оказал никакого влияния на итальянскую оперу *buffa*, хотя и создал величайшие шедевры именно в этом жанре; а было бы чрезвычайно интересно знать, что говорили и думали такие композиторы, как Паизиелло, Сарти, Чимароза о «Свадьбе Фигаро» или о «Дон-Жуане»; что касается Паизиелло, то мы, по крайней мере, знаем, что он думал о различии между итальянской и немецкой музыкой. Когда однажды его ученик, Джакомо Готифредо Феррари из Ровередо спросил об этом своего учителя, тот ответил: «Я объясню тебе. Если б два мастера воспитывались в одной и той же школе, в их стиле не было бы никакого различия, правда? Однако итальянцы чаще всего начинают, но не заканчивают, а немцы кончают, еще не успев начать. Не знаю, выражаюсь ли я достаточно ясно. В Италии мы ценим только мелодию. Может быть, это у нас природное, может быть — связано с гармоничным воздействием наших голосов и манеры исполнения. Мы прибегаем к модуляциям только для того, чтобы придать ими большую выразительность слову. В Германии, **напротив**, — то ли по каким-то особым причинам, то ли потому, что немецкие композиторы чув-



ствуют, что в пении они нам уступают, — но там мало придают значения мелодии и совсем мало ею пользуются. Вот и получается, что немцы вынуждены прибегать к изысканной гармонии, восполняя ею недостаток мелодии и очарования прекрасного голоса».

Несколько исключений Паизиелло все же делает: из немцев он выделяет Хассе, Генделя и Глюка (!). Из итальянцев — падре Мартини, Дуранте и Валлотти. Но независимо от того, что беседа эта происходила 21 ноября 1784 года, то есть до появления «Свадьбы Фигаро» и «Дон-Жуана», — как поверхностны и примитивны поучения Паизиелло! С таким интеллектуальным оружием не поступишься ни к проблеме «национальное в музыке», ни к проблеме «Моцарт». Россини, тот с величайшим восторгом отозвался хотя бы о «Дон-Жуане», но и на него «заальпийский» маэстро не оказал ни малейшего влияния.

Вторая опасность для универсализма Моцарта — ее весьма деликатно и тонко подметили уже Визева и Сен-Фуа — заключалась в том преимущественно инструментальном воспитании, которое мог дать ему отец. Но как же Моцарт избежал ее? Разве не чудо, что он сумел стать также вокальным композитором? Да, он счастливей, решительнее избежал этой опасности, чем даже Бетховен, который так и не смог окончательно уйти от нее. Обоих — и Моцарта, и Бетховена — воспитали пианистами, во всяком случае — это был их инструмент, он влиял на них и как на композиторов. Однако Моцарт начинает вскоре мыслить независимо от клавира, и певучесть становится для него основным законом, сперва в вокальной, а потом и в инструментальной музыке.

Та же проблематика, что и в области оперы, стояла перед Моцартом-симфонистом. Для Йозефа Гайдна все здесь было проще: его изоляция от музыкального мира прямо-таки вынуждала его быть «оригинальным». Правда, и его настигали итальянские, французские, венские и чешские влияния, но воспринимал он их как бы издалека. Гайдн творил в тиши Вейнцирля, Лукавца, Эйзенштадта. В свое первое большое путешествие он отправился, когда ему было без малого шестьдесят, и он давно уже заявил музыкальному миру о своем собственном стиле. Моцарта повезли гастролировать, когда ему не было и восьми лет. Его швырнули в большую жизнь и предоставили любому влиянию. Просто удивительно, что он не погиб, не растерял своего дара к шестнадцати годам, как обычно случается с чудо-детьми; что его индивидуальность и способность сопротивляться оказались достаточно сильны, чтобы усваивать только то, что было ему близко.

Моцарт легко мог стать таким аббатом Фоглером или (назовем ученика аббата Фоглера) Мейербером — талантливым международным чудищем, породившим чудище стилистическое — большую оперу. Но Моцарт стал Моцартом. А это значит, что он не принадлежит ни одной нации и в то же время — каждой из них. Моцарт универсален. Он не национальный музыкант и не интернациональный. Он стоит над нациями.

## МОЦАРТ И ЕГО СОВРЕМЕННОКИ (Подражательность и родство индивидуальностей)

Уже говорилось, что музыкальное и духовное развитие Моцарта протекало в недоступной и замкнутой сфере, независимой от его личной судьбы и как бы вознесенной над всеми людскими и житейскими обстоятельствами. Это абсолютно справедливо и, как правило, характерно для всех больших мастеров. Искусство, а музыка в особенности, вовсе не идеализированное зеркальное отражение отдельных биографических моментов, а совершенно особая область, которая развивается, повинувшись только собственному закону, даже если носитель этого закона формулирует его на собственный лад. Гробницы Медичи в флорентийской церкви Сан-Лоренцо никак не связаны с гибелью республиканской свободы, вопреки прославленным стихам их ваятеля \* («К ночи»), и никакое поэтическое истолкование не раскроет сокровенного смысла этих скульптур, не сделает их ни более, ни менее совершенными. Но зато они, конечно, неразрывно связаны с мощной душой их создателя — душой, в которой бушуют мрачные и грозные чувства.

Какое счастье для искусства, что мы мало знаем биографию Иоганна Себастьяна и что поэтому создание Пассакальи *e-moll* или Чаконы, арии *h-moll* для альты из «Страстей по Матфею», трехголосной *sinfonia f-moll* и других произведений мы никак не можем связать с определенной биографической датой. Достаточно и той бесцеремонности, с какой мы использовали немногие известные нам сведения, установив, к примеру, столь же мелодраматическую, сколь и немзыкальную связь между последним органным хоралом *G-dur* «Vor deinen Thron tret' ich hiemit» и «Искусством фуги» (в *d-moll*). И просто несчастье (для подлинного восприятия музыки), что мы знаем столько подробностей из жизни Бетховена и что такие документы, как «Гейлигенштадтское завещание» или сведения о его глухоте, о страданиях, которые ему причинял *забулдыга-племянник*, способствовали извращению содержания его музыки, или, по меньшей мере, его затемнили. Творческие замыслы Бетховена тоже зреют и завершаются в некоей сфере, которая, разумеется, тесно соприкасается со счастьем и страданиями, с самой способностью великого человека страдать и радоваться, но отнюдь не с событиями его повседневной жизни.

У Моцарта взаимосвязь между жизнью и творчеством даже кажется чем-то таинственным, так глубоко она сокрыта от нас. Поэтому вряд ли можно считать большой заслугой, что никто еще не установил связи между струнным квартетом d-moll (К. 421) и родами Констанцы, подарившей Моцарту первенца как раз в то время, когда композитор сочинял этот квартет. Хотя (разумеется, мы говорим иронически) тональность произведения вполне могла бы дать основание для подобных сопоставлений. А как рассматривать то, что Моцарт сочинял симфонию g-moll в те самые месяцы (лето 1788), когда он в таких потрясающих выражениях молил о помощи своего друга Пухберга? К сожалению, а может быть, к счастью, этот факт тоже не служит достаточным доказательством «связи между искусством и жизнью». Разве дела Моцарта, которые были из рук вон плохи до 25 июля, то есть до того дня, когда он закончил эту симфонию, могли неожиданно оказаться очень хороши, скажем, накануне 26 июня или 10 августа — датами окончания симфоний Es-dur и C-dur? В последние месяцы 1789. года Моцарту было опять неопишимо скверно, но именно тогда он сочинил оперу «Так поступают все» — произведение, полное неомраченного счастья и чистейшего упоения искусством.

«Неподатливость» музыки Моцарта для биографического истолкования привела к тому, что в период, овеянный романтизмом, эту музыку объявили формальной, холодной, пустой, развлекательной, поверхностной. Но глубина ее связана не с «поэтическим», а с чисто музыкальным и как бы «персональным» своеобразием замысла. И этому нисколько не противоречит то обстоятельство, что произведения Моцарта, за очень немногими исключениями, написаны «на случай», что это музыка *заказная*, то есть еще целиком принадлежащая эпохе, когда оперы, симфонии и камерные произведения сочинялись композитором вовсе не из «внутреннего побуждения», или, как говорится, «для души».

Свои ранние итальянские оперы Моцарт сочинил для Милана, а «Идомея» для Мюнхена, потому что оттуда он получил «scrittura», то есть заказ именно на данные оперы. Если «Мнимая простушка» не увидела свет в Вене, то причиной тому неудача особого рода. И уж совсем редкое и загадочное явление, когда произведение, заказанное для определенного случая, не доводится до постановки, как это случилось с ораторией «Освобожденная Бетулия». Моцарт вежливо, но решительно отказывается писать музыку к «Рудольфу Габсбургскому» — пьесе придворного советника Клейна, прежде чем ему гарантируют ее постановку; между 1787 и 1789 годом он — к несчастью для потомков — не пишет ни одной оперы потому, что у него нет заказа: мода на Моцарта прошла.

Опера пишется всегда для определенного случая и для определенных певцов. Выбор певцов влияет на вокальную, да и не только вокальную характеристику. Моцарт никогда не писал «для вечности», и именно потому в большинстве случаев творит для нее. Это

относится не только к его оперной и церковной музыке, но и к инструментальной. Лишь немногие его произведения — те, которые удалось опубликовать — непосредственно обращены к широкому кругу любителей.

Но что можно было опубликовать в XVIII веке? Сонаты для клавесина с сопровождающей скрипкой (ор. 1, 2, 3, 4, сочиненные чудо-ребенком; потом новый ор. 1, 1777—1778 годов и сонату A-dur, К. 526); **клавирные** сонаты, рондо и вариации; струнные квартеты (десять последних); клавирное трио, клавирные квартеты, несколько песен и танцев — в целом не более восемнадцати опусов.

Только очень немногие из симфоний и отдельные клавирные концерты Моцарта были напечатаны при его жизни, и то только в виде партий, а не партитуры. Опубликовать — значило распространить рукопись в копиях. Чтобы удовлетворить самые насущные свои потребности, Моцарт *должен* был писать много и разное. Но хотя он то и дело вынужден переходить от главного к второстепенному, а от второстепенного опять к главному, в целом его произведениям присущи *единство*, логика, последовательность, неуклонное восхождение от скромного начала к великолепному завершению.

Моцарт начал свой творческий путь как чудо-ребенок; его представили на суд публики не только как виртуоза-клавириста (а также и скрипача), но и как импровизатора, как рано созревшего композитора. «Вундеркинды» непременно должны отвечать последним достижениям эпохи. И Моцарт удовлетворял этим требованиям благодаря удивительной способности перенимать, усваивать и перерабатывать все, что только отвечало его индивидуальности. Посещения Мюнхена и Вены, длительное пребывание в Париже и в Лондоне — городах, где требовалось непременно только самое новое, — все это способствовало развитию Моцарта. Во время этих поездок мальчик слышал так много музыки, получал такое количество самых разных впечатлений, что приходится вновь и вновь удивляться и силе его восприимчивости, и силе его **сопротивляемости**. Он усваивает все, что ему близко, и отталкивает все, что ему чуждо. Его симпатию часто вызывают малоизвестные современники, а антипатию крупные и крупнейшие музыканты. Бывает, конечно, и наоборот. Очень многие впечатления оставляют его и вовсе равнодушным.

Вначале самым значительным современником был для него, конечно, отец, композитор Леопольд Моцарт. И в отношении к нему сразу же сказался моцартовский закон притяжения и отталкивания. Даже отцовского авторитета оказалось недостаточно, чтобы Вольфганг извлек из музыки Леопольда больше, чем это ему подходило. Немалую роль здесь сыграла и разница поколений. Леопольд вырос в эпоху *basso continuo*, он еще связан с отмирающей традицией генерал-баса, которую так прелестно спародировал его сын в песне «Die Alte». В ор. 1 Леопольда — сонате для двух

скрипок и basso continuo, написанной в 1740 году и выгравированной им собственноручно, бас используется еще совсем в старом духе, только как опора гармонии, как лакей, обслуживающий композицию. Эти сонаты — последние, примитивные, деградировавшие эпигоны эпохи Легренци и Корелли. Но проходит еще десять лет, и Леопольд пишет трио в наимоднейшем стиле — трио для клавира, скрипки и виолончели, где струнной паре принадлежит роль столь жалкая, что ее можно и вовсе убрать без большого урона для сочинения. Леопольд судорожно старается стать современным, галантным композитором. Еще сильнее, чем в трио, стремление это выражено в трех клавирных сонатах, которые в 1762—1763 годах напечатал нюрнбергский издатель И. Ульрих Хафнер (судя по имени, вероятно, земляк Моцарта).

Это типичные неуклюжие «поделки» — так и видишь провинциального школьного учителя, которому хочется казаться модным. Невозможно представить себе, что всего пять лет назад умер мастер клавирного стиля по имени Доменико **Скарлатти!** Однако тот перелом стиля, который имел место между 1740 и 1760 годами и в котором не участвовали ни Скарлатти, ни Бах, ни Гендель, Леопольду, видимо, пришлось испытать на себе, и довольно болезненно.

Если мы попытаемся услышать сонаты Леопольда так, как их слышал юный Вольфганг, наше внимание также привлекут: характерные последования тактов в альтерном регистре инструмента; менуэтного характера эпизод в финале сонаты F-dur; некоторые заключительные обороты, как в Andante сонаты B-dur:



Подобные обороты маленький Моцарт мог слышать не только в музыке отца — это типичные галантные формулы эпохи. Но впервые он столкнулся с ними в произведениях Леопольда, и, конечно, здесь они должны были произвести на него сильнейшее впечатление. В остальном же музыкальная природа отца и сына столь же различна, как и их человеческая сущность.

Закон наследственной музыкальности в данном случае опровергается с такой очевидностью, что ответственность за этот контраст кое-кто пытался возложить на мать Моцарта. Правда, с тем же основанием можно было бы обвинить ее в том, что она изменяла мужу с богом Аполлоном. Ибо Леопольд — это типичный аугсбургский или зальцбургский композитор, рационалистичный и в то же время «популярный», тогда как Вольфганг никогда не был ни рационален, ни «популярен», — он был божествен, царствен и аристократичен.

Зальцбургское начало сказывается у Леопольда не только в том, что он пишет пьесы для механического органа в крепости

Хоэнзальцбург (так называемая «Роговая музыка», известная каждому приезжающему в Зальцбург) — пьесы, «одна из которых исполнялась там ежедневно... утром и вечером». Зальцбургский и аугсбургский вкус чрезвычайно родственны, и, вероятно, в обоих городах с удовольствием слушали грубо-натуралистические или бытовые произведения для оркестра, которыми Леопольд в свое время и приобрел известность: «Катанье на санях», «Крестьянскую свадьбу», «Охоту», «Потешную симфонию», «Военный дивертимент».

У этих пьес есть аугсбургские предки — музыкальные сочинения, анонимно изданные, как полагают, неким францисканским монахом, патером Валентином Ратгебером. В свет они вышли между 1733 и 1746 годами под названием «Аугсбургское застолье». Пьесы эти полны баварско-швабской чувственности и простонародного юмора — это песни, дуэты, терцеты и квартеты с сопровождением, фривольные quodlibets, песня «Кутеж нищих», пошлые «Еврейские похороны»; сценки, рисующие пьянство и обжорство. «Реализм» этот пришелся по вкусу Леопольду; никто из читавших его благопристойные письма никогда бы не подумал, что автор их способен, как композитор, получать удовольствие от таких пошлостей.

Иное дело Вольфганг! Только в юношеском его произведении, написанном для развлечения двора в Гааге или Донауэшингене — так называемой «Музыкальной галиматье» можно уловить отзвуки аугсбургского элемента, столь характерного для Ратгебера и Леопольда. Леопольд почти растворяется в «популярном» искусстве, для Вольфганга же простонародный, в частности, зальцбургский элемент всегда является объектом: иногда — шутки, иногда — серьезного отношения. Он никогда не включает его в свое творчество непосредственно, как это делает Гайдн. Он никогда не бывает «простонародным». Тут всегда сохраняется дистанция, всегда проступает своего рода дуализм: здесь — аристократ Вольфганг Амадей, там — крестьянское дитя или крестьянская девушка, перед которой склоняется кавалер, как склонялся рыцарь перед пастушкой во времена миннезингеров.

В противоположность Гайдну, охотнику и рыболову, который и в музыке оставался «сыном природы», Моцарта объявили «комнатным» композитором; но он скорее аристократ, который хорошо знает народ, но никогда не сливается с ним. В письме из Вены (28 дек. 1782) Моцарт, характеризуя три своих клавирных концерта, сам сформулировал, как он понимает «популярное» искусство: «Концерты, — пишет он, — представляют собой нечто среднее между слишком трудным и слишком легким; они блестящи, приятны для слуха, но, конечно, без пустозвонства — местами они смогут удовлетворить вкус *одних лишь знатоков*, но и не знатокам они тоже понравятся, хотя те и не будут знать, почему».

Леопольд, конечно, чувствовал, что ему как «серьезному» композитору, то есть такому, которого и вправду принимали бы всерьез-

ез, не хватает самого главного, не хватает импульса, искры оожьей. Он знал, что в качестве примера для подражания имеет очень малый вес. Поэтому как педагог он обращается к образцам чужого творчества: в 1762 году Леопольд составляет для Вольфганга сборник пьес, где отдельные номера объединены в двадцать пять сюит. Некоторые из них совсем короткие: Ария и Мюзетта, другие длиннее — например, четырнадцатая: «Ария — Марш — Менуэт — Ария — Жига — Полонез мсье Хассе». Каждая сюита начинается с арии, которую Леопольд неизменно сопровождает поучительным или морализующим текстом из «Нового сборника духовных песен», составленного графом Генрихом Эрнстом цу Штольберг-Вернигероде.

Многих удивлял северонемецкий характер этого сборника, где в числе композиторов представлены гамбургцы — Телеман и Филипп Эмануэль Бах, дрезденец Хассе, уроженец Галле Готфрид Кирххоф, нюрнбержец Балтазар Шмидт. Все песни сборника принадлежат брауншвейгцам — Грефе и Урлебушу. Удивляла и «старомодность» пьесок — многие из них были написаны чуть не тридцать лет тому назад. Но модных новейших пьес с галантными «разложенными басами» в Зальцбурге и в доме Моцартов было достаточно, их незачем было собирать. И было бы наивно думать, что они-то исключительно и служили музыкальной пищей маленькому Моцарту. Нет, пьесы сборника — это модели стиля, требующего мелодической завершенности и строжайшей взаимосвязи мелодии и баса. К ним, для забавы, добавлены танцы, мурки (*mourquis*), куранта «Кузнецы», охотничья музыка.

По этим образцам Моцарт написал свои первые детские, но уже вполне серьезные пьески для клавира, в которых бас так уверенно следует своим путем: несколько менуэтов, Allegro, начало (или, вернее, первую часть) Andante, которое звучит уже не только как пьеса для упражнения, а как самостоятельное произведение — фантазия, навеянная мечтами мальчика.

Впрочем, уже в эту зальцбургскую пору, то есть до первой большой поездки, подобные упражнения в стиле предшествовавшего поколения чередуются с галантными пьесами, где басы, представленные в виде последования разложенных аккордов, уподобляются сверкающей глади озера, на которой покачивается лодочка-мелодия, тоже галантная, острая, сверкающая. Чтобы познакомиться с такого рода музыкой, Моцарту вовсе не надо было ехать в Мюнхен, Людвигсбург, Мангейм, в Брюссель и Париж. Правда, в Париже мальчик встречает музыкантов, которые могут дать ему что-то новое, их произведениями он вынужден заняться серьезно.

Леопольд познакомил нас с именами этих музыкантов и весьма точно, с исторической точки зрения, обрисовал музыкальную ситуацию в Париже (1 февр. 1764): «...Здесь идет непрекращающаяся война между итальянской музыкой и французской. Вся французская музыка и гроша ломаного не стоит. Но теперь ее начали безжалостно перекраивать, французы сильно засомнева-

лись в своем вкусе, и, я надеюсь, не пройдет и десяти-пятнадцати лет, как французский вкус окончательно потускнеет. Что касается издания собственных произведений, то тут первое место занимают немцы. Особой популярностью среди них пользуются мсье Шоберт, мсье Эккард, мсье Хонауэр, которые пишут для клавира, а также мсье Хохбруккер и мсье Майр, сочиняющие для арфы; мсье Легран, французский клавирист, окончательно изменил прежней своей манере, и его теперешние сонаты вполне отвечают нашему вкусу. Мсье Шоберт, мсье Эккард, мсье Легран и мсье Хохбруккер принесли нам свои напечатанные сонаты и преподнесли их моим детям...»

Само собой разумеется, что мсье Вольфганг Моцарт тоже должен предложить парижанам нечто новое и такое, что пришлось бы им по вкусу, то есть попросту говоря, должен подражать этим немецко-французским или французско-немецким композиторам. Как и в какой мере ему это удавалось в каждом конкретном случае, заинтересованный читатель может узнать из книги Визева и Ж. де Сен-Фуа, с которой наш труд не хочет да и не может конкурировать. Для того, чтобы обосновать свое согласие или несогласие с данной работой, понадобилась бы книга такого же объема, как написанная ими. Быть может, это исследование, вдохнувшее новую жизнь в науку о Моцарте, — науку, которую Ян повел по ложному пути, и которая после Яна совсем захирела, — задумано в слишком рационалистическом духе. Моцарт слушал, принимал и отвергал гораздо больше, чем мы думаем. Слуховое восприятие его было *таким* активным, живым и творческим, что мы вряд ли можем сколько-нибудь верно судить о том, как именно протекало формирование его мысли. Нас интересуют только общий характер его созревания, а именно: притягивала или отталкивала его данная модель; протекал ли его рост при благоприятных или неблагоприятных обстоятельствах; каковы были интенсивность и темп этого роста; цветение и плоды.

Из моделей, которые называет Леопольд, наиболее глубокое и длительное воздействие на Вольфганга оказали произведения человека, который был особенно антипатичен его отцу, — мы имеем в виду «подлого Шоберта», который «так ревновал и так завидовал» бедной Наннерль, исполнявшей труднейшие произведения Шоберта и Эккарда якобы так же хорошо, как и сами виртуозы.

Оба первых сочинения Моцарта — его две сонаты для клавирина с весьма необязательным сопровождением скрипки (ибо партия ее была приписана позже) и по внешнему облику и по содержанию явно следуют модели Шоберта. Но подражательность естественна в возрасте Моцарта, она и носит детский, искренний характер; здесь нет виртуозного шегольства и экзальтации Шоберта, который, кстати, представлял собой явление более значительное, чем просто модный парижский композитор. Да, Шоберт на эстраде давал именно то, что требовалось парижанам 1760 года — «вкус», грацию. Грацию в изобретении мелодии, вкус в фигурации, напри-

мер, в расстановке триолей и шестнадцатых, или в вариантах «ре-диктов» (эхоподобных повторов). Но его искусству присущи и нечто большее, а именно — подлинная страсть, серьезность, фатализм. Одна из его сонат, начинаясь с d-moll (op. 16, 4), кончается тоже в d-moll. Это уже духовное родство, которое обнаружится только у позднего Моцарта; да и воспоминание о начале шобертовского клавирного квартета (op. 7, 1) всплывает лишь через много лет и лишь тогда оплодотворит фантазию Вольфганга:



Пройдет почти двадцать лет, и Моцарт во сто крат превзойдет Иоганна Шоберта напряжением, энергией, страстью. Но ребенком он уступает Шоберту тоже во сто крат. В искусстве Шоберта были глубины и неожиданности, недоступные восьмилетнему мальчику, и этому он подражать не мог. Шоберт был родом силезец, он прибыл с польской границы; некоторые его полонезы — обычно это средние части произведений — полны подлинного национального очарования. Юный Моцарт мог противопоставить им только певучие, но мелодически нейтральные менуэты. Правда, иногда какая-либо часть сонаты, например, Adagio сонаты D-dur (K. 7) и у него словно бы выливается из глубины души: на фоне плавно движущегося баса клавиш поет мечтательную мелодию, партия виолончели — в певучем ее регистре — тихонько отсчитывает триоли, скрипка вплетает «маленькие нежности» в каждый такт. В последней же из этих четырех сонат, G-dur (K. 9), точнее — в разработке первой ее части уже преодолевается схема, которую Моцарт заимствовал у своего образца.

Но не успел Моцарт приехать в Лондон, как Шоберт для него сразу отступил в тень. В ту пору Лондон во всем, что касалось симфоний и клавирных концертов, находился под властью двух немецких композиторов: Карла Фридриха Абеля и Иоганна Кристиана Баха. Оба они состояли на службе у королевы Шарлотты, и оба стали организаторами абонементных концертов, которые между 1764 и 1782 годами считались самыми большими событиями музыкальной жизни английской столицы. Симфония Es-dur молодого Моцарта свидетельствует о том, как сильно заинтересовал его Абель. Симфония эта раньше считалась произведением юного Моцарта (K. 18), но, как выяснилось (благодаря Визева и Сен-Фуа), — это только копия сочинения Абеля (op. 7, 6): мальчик составил партитуру по рукописи раньше, чем та была опубликована.

Однако влияние Абеля скоро отступило перед влиянием Иоганна Кристиана Баха; тот сам, очевидно, чрезвычайно заинтересовался мальчиком и очень его полюбил, и Моцарт платил ему такой же любовью. Иоганн Кристиан Бах, пожалуй, единственный музыкант, за исключением Йозефа Гайдна, о котором мы в письмах Моцарта не найдем ни одного неприязненного слова. На текст одной из арий Иоганна Кристиана Моцарт в Мангейме заново сочиняет музыку для Алоизии Вебер, своей возлюбленной (28 февр. 1778): «...чтобы поупражняться, я написал еще новую арию „Non so d'onde viene“ etc., которую так чудесно сочинил Бах, и сделал это по той причине, что очень уж хорошо знаю эту баховскую арию, и еще потому, что она мне так нравится и всегда звучит у меня в ушах; вот мне и захотелось попробовать, могу ли я, невзирая на все это, написать арию, несколько не похожую на баховскую? — И она несколько, ну несколько на нее не походит...»

Позднее, уже из Парижа, куда через несколько месяцев после Моцарта прибывает и Иоганн Кристиан Бах (для предварительных переговоров об опере «Амадис»), Вольфганг сообщает домой (27 авг. 1778): «...Мсье Бах из Лондона уже две недели как здесь, он будет писать французскую оперу — приехал сюда, только чтобы прослушать певцов, потом вернется в Лондон, напишет оперу и придет сюда уже ставить ее. Вообразите себе нашу радость — его и мою — когда мы снова встретились. Может быть, радость его и не так искренна, но уж одно то несомненно, что он человек честный и относится ко всем справедливо; я люблю его (как вы хорошо знаете) всем сердцем — и глубоко его чту, а он — это уж точно — хвалит меня и в глаза и за глаза, без преувеличений, как некоторые, зато вправду и всерьез...» Когда 1 января 1782 года Иоганн Кристиан умирает в Лондоне, Вольфганг пишет из Вены короткий, но чрезвычайно характерный некролог: «...Вы, конечно, уже знаете, что английский Бах умер? Какая утрата для всего музыкального мира!» (10 апр. 1782).

«Английский», иначе «лондонский», иначе «миланский» Бах был одиннадцатым, самым младшим сыном великого Иоганна Се-

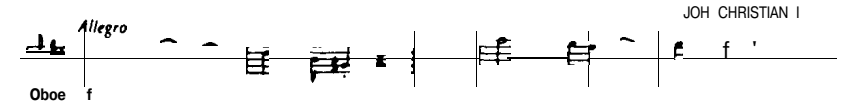
бастьяна. На взгляд ревностных поклонников, и самого Иоганна Себастьяна, и старших его сыновей — Вильгельма Фридемана и Карла Филиппа Эмануэля — это был своего рода «вырожденец», ибо, будучи любимцем отца, он, как только избавился от учительской лозы своего наставника Филиппа Эмануэля, проживавшего в Берлине и в Потсдаме, сразу же уехал в Италию и поступил в услужение к князю Литта в Милане. Потом изучал контрапункт — но не контрапункт Иоганна Себастьяна — у падре Мартини в Болонье, а в двадцатипятилетнем возрасте получил должность органиста миланского собора, что, конечно, было бы невозможно, не перейди он в католичество. Сын кантора церкви св. Фомы — католик! Сын автора «Искусства фуги» и «Страстей по Матфею» — галантный композитор, автор итальянских опер seria, кантат, канцонетт, симфоний, сонат, предназначенных для чистейших дилетантов, а не для «знатоков и ценителей», которых имеет в виду брат его Филипп Эмануэль. — Да, это поистине «модный» композитор! Таким он явился в 1762 году в Лондон, таким и остался до конца жизни, завалив английских и французских гравировальщиков своей неисчерпаемой продукцией.

Несмотря на это, или, вернее, благодаря этому, Иоганн Кристиан произвел глубочайшее впечатление на юного Моцарта, куда более глубокое, чем его старший и серьезный брат, Филипп Эмануэль (Фридеман сыграет небольшую роль в жизни Моцарта только в венский период). Первый биограф Моцарта Нимчек пишет: «Эмануэль Бах, Хассе и Гендель были близки ему; их произведения он изучал неустанно». Что касается Хассе, то это справедливо лишь по отношению к Моцарту «итальянскому», к Моцарту — автору первых венских месс и миланских опер. Что касается влияния Генделя, то замечание Нимчека можно отнести только к позднему, венскому Моцарту, который обрабатывал для барона ван Свитена генделевские оратории — так, чтобы их удобнее было исполнять. Что же до Филиппа Эмануэля, то его влияние вообще имело чисто внешний характер. Правда, Моцарт использовал пьесу из «Музыкальной смеси» Филиппа Эмануэля в качестве заключительной части своего клавирного концерта (К. 40), как он это делал с подобного рода пьесами Эккарда, Шоберта, Раупаха, Хонгауэра; в конце жизни он заново инструментовал одну из арий Филиппа Эмануэля. Но по существу манера последнего была ему глубоко чужда, ибо Филипп Эмануэль — подлинный представитель эпохи «чувствительности» в музыке. «Мне кажется, что музыка должна прежде всего трогать сердца, а клавиристу этого никогда не достичь, если он будет только греметь, барабанить и арпеджировать; во всяком случае, мое сердце он не тронет», — заметил Эмануэль в автобиографии.

Само по себе это высказывание полностью отвечает воззрениям Моцарта. Но все зависит от того, *как выразить* эту растроганность, какими *средствами* передать ее в музыке. Для Филиппа Эмануэля характерны ничем не сдерживаемое проявление трогательных

чувств в медленных частях и такой же переизбыток остроумия, всякого рода неожиданностей и эффектных приемов (der Point) в быстрых, хотя это вовсе не является исчерпывающей *формулой* для искусства Филиппа Эмануэля. Формулы для такого своеобразного и разностороннего музыканта, творчество которого развивалось на протяжении более пятидесяти лет, да еще в переходную революционную пору, формулы для мастера столь *уверенного* в себе и к тому же никогда не забывающего, что он — сын великого Иоганна Себастьяна — вообще быть не может. Но вот эти две типические черточки всегда были Моцарту антипатичны: чем старше он становился — а стареет он рано, потому что обречен рано *умереть*, — тем глубже прячет свои чувства, тем менее склонен ради «пуанта», ради *неожиданного* поворота жертвовать логикой формы, как это часто делает Филипп Эмануэль.

Один только раз, уже в позднем периоде, Моцарт в этом смысле пошел за ним. Мы имеем в виду рондо (К. 485), которое он, что весьма показательно, не включил в свой тематический каталог. В этой пьесе, очень известной, но явно выходящей за рамки моцартовского творчества, кроется не то лукавство, не то шалость. Ибо Моцарт как бы объединил в ней обоих братьев — Иоганна Кристиана и Филиппа Эмануэля. Тему этого рондо мы найдем в квинтете D-dur Иоганна Кристиана (ор. 11, 6), посвященном курфюрсту Карлу Теодору (ок. 1775), причем найдем на видном месте, в качестве побочной партии:



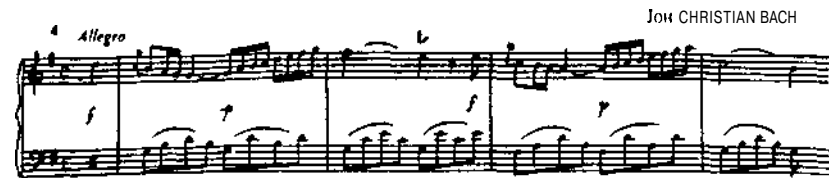
термин Лейбница, — предустановленная гармония, удивительное родство душ. Помимо того, здесь играет роль и родственное воспитание, и характерное смешение северных и южных элементов. Ведь не случайно ни Фридеман, ни Филипп Эмануэль не отправились в Италию, как это сделал Иоганн Кристиан, а позднее Моцарт. Чары подобного смешения Моцарт ощутил еще до того, как сам побывал в Италии. А Иоганн Кристиан окончательно превратился в итальянца, и если бы нужно было выбирать между двумя его прозвищами — «миланский» или «лондонский» Бах — конечно, следовало бы предпочесть первое: ведь именно Иоганн Кристиан импортировал в консервативную Англию, которая все еще питалась староклассическим стилем Корелли, Верачини, Джеминиани, Генделя, последние миланские достижения — легкость, буффонное начало в инструментальной музыке, сладостность мелодии.

Но хотя Иоганн Кристиан и стал вполне итальянцем, он все же музыкант другого калибра, чем все миланцы, венецианцы, неаполитанцы. И дело тут не в школе падре Мартини — тот мог преподнести ему только ученый контрапункт, а не живую современную полифонию, хотя прекрасно разобрался в живой полифонии эпохи Палестрины, — а в том, что нельзя безнаказанно быть сыном Себастьяна и воспитанником Филиппа Эмануэля (мы говорим это не для того, чтобы доставить удовольствие «исследователям расового вопроса»).

Галантность Иоганна Кристиана далеко не всегда, вернее чрезвычайно редко бывает поверхностна. И если Иоганна Кристиана называли «Моцартом, но без души», то с тем же правом или, вернее, без всякого права мы могли бы назвать Перуджино «Рафаэлем, но без души». Бах так же работает на аудиторию английских гостиных, как Шоберт на посетителей парижских салонов, с той разницей, что в Лондоне ему еще труднее переступить положенные границы страсти или серьезности. Леопольд однажды отметил это, предлагая сыну написать что-нибудь «ходовое», рассчитанное на вкус парижан, и утверждая, что подобные произведения нисколько не унижают искусства (3 авг. 1778): «Напиши что-нибудь... это ведь доставит тебе известность. Только коротко, легко, доступно... ты что же, боишься уронить себя? Нисколько! Разве Бах в Лондоне выпускал что-либо другое, кроме таких вот мелочей? Малое становится большим, если только вещь написана естественно, то есть легко и свободно, и к тому же основательно разработана. Так писать труднее, чем сочинять все эти мало кому понятные, искусственные гармонические последования и трудно исполнимые мелодии. И разве Бах унизил себя этим? Никоим образом! Хорошая композиция, план, *il filo* — вот что отличает мастера от бракодела даже в мелочах...»

В этих строках Леопольд великолепно охарактеризовал Иоганна Кристиана. Неправ он только в одном: в том, что назвал «мелочью» его ор. 5 — те шесть клавирных сонат, которые появились во время пребывания Моцартов в Лондоне (точнее, в конце их

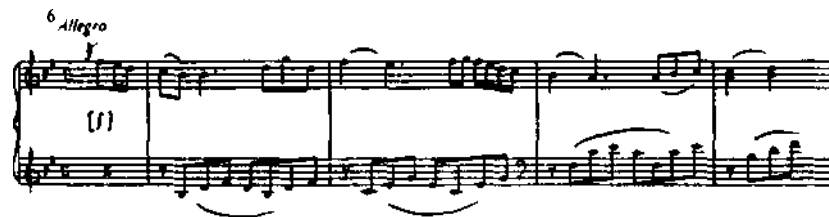
пребывания). Потому что тогда он должен был бы именовать так и все клавирные сонаты своего сына, написанные до 1777 года. Прообраз их как бы непрестанно витает перед взором Моцарта. Дело не просто в сходстве мелодических контуров в сонатах Иоганна Кристиана — хотя бы ор. 5, 3:



или, еще того больше, ор. 17, 4, появившегося около 1778 года:



с началом моцартовской сонаты К. 333:



Дело в глубоком внутреннем родстве интеллектуального и музыкального строя этих произведений: мы говорим об их грации, отнюдь не чуждающейся глубокого чувства, о той властной мягкости, с которой композитор отклоняется от основной темы и возвращается к ней; об естественном развитии идей и мыслей, вытекающих одна из другой (то, что Леопольд выразительно характеризует как *il filo*), в последовательности которых никогда не ощущаешь кокетливости или подчеркнутости, присущих Филиппу Эмануэлю. В сонате *c-moll* (ор. 5, 6) Иоганн Кристиан попытался даже разрешить проблему, которая и в 1766—1767 годах, и много лет позднее все еще будет находиться вне поля зрения мальчика Моцарта, а именно — добиться сочетания ученого и галантного стиля в произведении, состоящем из интродукции (*Grave*), развернутой фуги и грациознейшего, вопреки минорной тональности, гавота; иначе говоря — произвел опыт слияния итальянского, немецкого и французского вкуса. (Кстати, мы вовсе не хотим намекнуть, что Вольфганг в то время не был еще знаком с фугой. Ученый Дэн Баррингтон сообщил нам, что Моцарт разработал и

завершил фугу, начатую, но не законченную Иоганном Кристианом.)

Юный Моцарт чувствует, что должен следовать именно по тому пути, каким шел Иоганн Кристиан: из северных областей на юг в Италию, и с юга обратно на север. Так находят они новую идеальную родину. Но хорошо в ней лишь человеку гармонического склада. Сжиться с этой новой родиной Иоганну Кристиану Баху было проще, чем Моцарту, так как он не обладал его ранимостью и склонностью к фатализму. Моцарту же путь к ней был облегчен тем, что в Иоганне Кристиане Бахе он нашел предшественника и единомышленника. К тому же предшественника, почти столь же универсального, как он сам, ибо Иоганн Кристиан служил ему образцом не только в инструментальной музыке — в жанрах клавирной сонаты и сонаты со скрипкой, клавирного трио, клавирного концерта, симфонии, но и в вокальной — в жанрах арии и оперы seria.

Впрочем, нам, вероятно, не следовало бы **говорить** — образцом: если б даже Моцарт и захотел имитировать Иоганна Кристиана, результатом явилась бы отнюдь не имитация. Ведь еще до того, как в Лондоне его окончательно пленил Иоганн Кристиан, он успел соприкоснуться со страстной душой Шоберта. Тем не менее шесть сонат ор. 3, которые в январе 1765 года Моцарт посвящает английской королеве Шарлотте, дают представление не только, вернее не столько о перемежающемся влиянии Шоберта и Иоганна Кристиана, сколько — и это чувствуется все сильнее — о самом Моцарте. Он использует свои модели почти как трамплин — взлетает выше и оказывается много дальше.

Но это свойственно не только Моцарту. То же самое характерно для Баха и Бетховена. У Баха прямо-таки потребность не «изобретать» тему, а брать ее взаимно, готовой, у предшественников **или** современников и пересаживать на собственную полифоническую почву. И тот же росток, который у одних — хотя бы у Альбинони, Легренци, Корелли — вырастает в деревце, а у других — скажем, у И. К. Ф. Фишера — дает только цветок, у Баха превращается в гигантское дерево с мощным стволом, широко раскинувшимися во все стороны ветвями, листьями и плодами.

Бетховен прибегает к подобному трамплину из озорства и жажды соревнования; причем соревнуется он охотнее с Йозефом Гайдном, реже с Моцартом. Следы подобного «соперничества» можно обнаружить, сравнив финалы Восьмой бетховенской и моцартовской зальцбургской (1779, К. 319) симфоний, а также (приведем всем известный пример) бетховенский фортепианный квинтет ор. 16 с фортепианным квинтетом Моцарта К. 452. Но в общем Бетховен избегает соперничества с Моцартом, чувствуя, видимо, что «превзойти» того надежды мало. Зато такого рода связи между Бетховеном и Гайдном все учащаются, нередко проявляясь даже в столь далеких произведениях, как, скажем, бетховенская «Героическая» и гайдновская симфония «Школьный учитель».

Моцарт предпочитает иной метод. Он с полной непосредственностью, совсем по-женски, поддается влиянию. И уж меньше всего его заботит оригинальность, ибо он совершенно уверен в личной, моцартовской чеканке любой своей продукции. Поговорка «Facile inventis addere» («Легко изобретать после других») к нему не относится. Да она и справедлива-то только для науки и техники. Заимствование для Моцарта — это оплодотворение, ускоряющее процесс мысленного вынашивания и появления на свет музыкальных творений. Поэтому мы склонны рассматривать часть нотных приложений к биографии Яна с известной озабоченностью и даже опаской: «Misericordias» Моцарта сопоставлено там с его «моделью» — «Benedixisti Domine» зальцбургского мастера Эберлина; испанское фанданго из «Свадьбы Фигаро» с отрывком из балета Глюка «Дон-Жуан»; замогильный голос Командора с голосом оракула из «Альцесты» Глюка; дуэт донны Анны и Дон-Жуана с соответствующим дуэтом из «Каменного гостя» Гацциниги. Но ведь Моцарт прибегает к подобным «трамплинам» если и не совсем простодушно, то наверняка без всякого стеснения. К чему начинать с самого начала, если другой прошел уже добрую часть пути? Моцарт — **традиционалист**: в его намерения вовсе не входит непременно и при всех обстоятельствах создавать нечто новое. Он хочет писать не по-иному, а лучше.

Ничто не раскроет нам яснее законы музыкальной симпатии и антипатии, которым следует Моцарт, чем его отношение к Глюку. В семейном отношении Моцартов к Глюку преобладали сдержанность и подозрительность. Когда летом 1768 года в Вене возникли трудности с постановкой «Мнимой простушки» Вольфганга, отец счел Глюка одним из главных виновников неудачи: «...Все композиторы, — пишет он 30 июля 1768 года, — и главный среди них Глюк, рыли землю, только бы воспрепятствовать постановке оперы...» Предубежденный Леопольд считал, видимо, Глюка великим интриганом. Но тот был только хорошим дипломатом и вряд ли видел для себя опасность в постановке оперы buffa, написанной мальчиком, — тем более, что жанром этим сам никогда не интересовался.

Мы уже упоминали, что в пору пребывания Вольфганга в Париже отец попросту запретил ему всякое общение с Глюком. В Вене же Глюк, пусть неволью, но все же реально становится поперек дороги молодому Моцарту. Сценическая подготовка «Альцесты» и «Ифигении в Тавриде» в конце 1781 года осложнила появление на венской сцене «Идоменей», о чем Моцарт мечтает, ради чего готов даже переделать свою оперу, «и больше на французский лад» (иначе говоря, в стиле Глюка). Эти же глюковские оперы задерживают и постановку «Похищения из сераля». Однако Моцарт не питает к Глюку злых чувств; он, правда, не присутствует на премьере «Ифигении» 23 октября 1781 года, зато посещает почти все ее репетиции и в благодарность за одобрение, высказанное Глюком по поводу «Похищения из сераля», импрови-



вирует вариации па тему «Unser dummer Pöbel meint» (К. 455) из глюковских «Пилигримов из Мекки».

11 марта 1783 года Глюк присутствовал на концерте Алоизии, где, помимо остального, была спета ария Моцарта «Non so d'onde viene» и вновь исполнена его Парижская симфония. Глюк пришел в такой восторг, что в ближайшее же воскресенье пригласил обе четы — Моцартов и Ланге — к себе на обед. Памятная, должно быть, была трапеза; да и чувства Моцарта к Глюку, вероятно, сильно изменились с того дня, когда он так сухо написал отцу (27 июня 1781): «Глюка разбил удар, и, говорят, состояние его здоровья плохо». Не так он был глуп, чтобы не понимать и не признавать величие и мощь такого явления как Глюк.

И тем не менее в самом существенном и сокровенном Моцарт остался чужд самому существенному и сокровенному в Глюке. Правда, он заимствует некоторые эффекты из его опер seria, признает мощь и грандиозность его хоровых сцен и восхищается им как мелодистом. Фанданго в «Свадьбе Фигаро» — не единственное доказательство того, что он до тонкости знал глюковского «Дон-Жуана», да и финал струнного квартета *d-moll* вырос из глюковского мелодического зерна. Но, в общем, наиболее «глюковским» из произведений Моцарта (взятых целиком) является разве что *зингшпиль* «Бастьен и Бастьенна», написанный еще мальчиком, и то лишь постольку, поскольку он соприкасается с жанром комической оперы, который культивировал Глюк. Разумеется, существует вполне очевидная связь между «турецкой оперой» Глюка «Пилигримы из Мекки» и «Похищением из сераля» Моцарта.

Однако по-настоящему сравнивать Глюка с Моцартом можно только в опере seria, и тут окажется, что в основе своей они вообще несравнимы. Ибо драматург Моцарт выступает во всем величии вовсе не в опере seria, а в итальянской *dramma giocoso*. А этот жанр был опять-таки совершенно недоступен Глюку. Почему? Это я уже пытался разъяснить в своей маленькой книжке о Глюке (The Master Musicians. London, 1930): он не умел продвигать развитие сюжета в ансамблях, интродукции п финале, не умел тонкой кистью расцветить характеры и молниеносно вдохнуть в них жизнь. Словом, у него не было именно тех способностей, которыми Моцарт обладал в высочайшей степени.

Метод Глюка рационалистичен: в одной из арий он раскрывал какую-либо одну существенную черту характера своего персонажа, в следующей — другую, и только в сумме всех этих черт вырисовывался полный образ. Глюк, может быть, потому и стал «реформатором» оперы seria, что не имел такой спасительной «отдушины», как опера *buffa*. Он хотел и вынужден был в этих собственных своих владениях упростить и очеловечить действие, вдохнуть новую жизнь во все музыкальные звенья — арии, хоры, балетные сцены, увертюры и интермедии — и установить между

ними новые соотношения. При этом изменилось соотношение и между словом и звуком, между драмой и музыкой.

Нельзя принимать буквально слова Глюка, когда он говорит, что перед тем, как начать сочинение оперы, он начисто забывает, что он музыкант. Глюк хотел этим сказать, что потому не использует в своих произведениях всю чувственную полноту и власть музыки, что она способна «задушить» его оперно-драматургический замысел. Впрочем, Глюк — этот великий дипломат — сумел обратить в добродетель одну из своих слабостей — известную скудость музыкальной природы; сумел скрыть усилия, понадобившиеся ему для того, чтобы преодолеть монументальный стиль своего поколения ради овладения другим, более подвижным и свободным. Рационалистически настроенная эпоха с ее пуританским идеалом эллинизма и античности настоятельно требовала реформы оперы. И Глюку суждено было это требование удовлетворить.

У юного Моцарта не было ни малейшей потребности «реформировать» оперу, изменять отношения между драмой и музыкой. Да от мальчика этого и не ждали. Либретто для своих ранних опер seria — «Митридата», «Люччо Силлы» и парадного представления «Асканио в Альбе» (все это в фарватере Метастазиио) — Моцарт принимает в том виде, в каком получил, и кладет на музыку, не испытывая и тени сомнения, не вспоминая ни об «Орфее», ни об «Альцесте», которые он знал. Еще меньше сомнений обнаруживают дальнейшие его сценические работы, написанные «по случаю»: «Сон Сципиона» и «Король-пастух». Даже в «Идоменея», несмотря на хоры и на оракула, нет ничего глюковского. Это именно *та* опера Моцарта, которую он предельно насытил музыкой: она подавляет изобилием мелодий, переизбытком музыкально-чувственной реальностью.

Мы уже знаем из писем Моцарта к отцу, что он несколько не боялся соперничества «Идоменея» с «Альцестой» или «Ифигенией» Глюка, что для Вены он думал только слегка «офранцузить» или «оглюковать» свое произведение, а именно: дать текст в немецком переводе, в партии Идоменея заменить тенор басом и сделать еще «несколько изменений», не затрагивая при этом существа оперы. Его драматическая правда не та, что правда Глюка. Для Моцарта главное — музыка, и поэт нужен в опере исключительно ради музыки. *Соотношение*, равновесие между драмой и музыкой в произведениях Моцарта совершенно иное, чем у Глюка: они сливаются здесь в единый поток, и по временам изобилие и власть музыки у Моцарта столь велики, что поток этот несет на себе суденышко оперы, даже в тех случаях, когда действие оказывается беспомощным. Об этом мы еще будем говорить, когда подойдем к «Дон-Жуану».

Да, Моцарт способен, не вдаваясь в дебри эстетики, «мешать» оперу seria с оперой *buffa*; но кому придет в голову, слушая «Дон-Жуана» или «Свадьбу Фигаро», размышлять над тем, почему за убийством Командора следует буффонный диалог, а за

арией в стиле *seria*, как, например, «Non mi dir» — финал «Già la mensa è preparata»; почему в «Свадьбе Фигаро» столько бурной, подлинной страсти — хотя бы в арии графа «Vedrò mentr'io sospiro»? В зингшпиле Глюка начисто отсутствует трагизм, а в его опере *seria* — юмор. В этом смысле он строже соблюдает чистоту стиля, чем Моцарт.

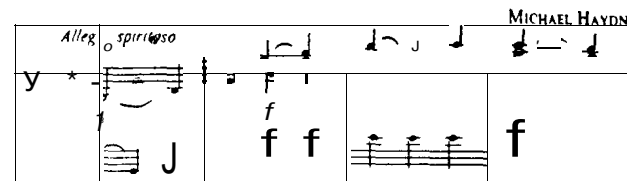
В конце жизни Моцарт тоже создает произведение безупречно чистого **стиля** — оперу *seria* «Милосердие Тита». Глюк всю свою борьбу направил против **метагастазиевской** оперы, против придворных вкусов. Моцарт же снова использует для придворного вздора либретто **Метастазия**; правда, в переработке Катерино **Маццолá**, придворного поэта курфюрста саксонского, оно превратилось в «настоящую оперу» — «a vege orega», как отметил Моцарт в своем тематическом **списке**, — однако оперу отнюдь не реформированную. Моцарт не любит реформировать, а тем более революционизировать. Он уверен, что и в традиционных рамках сможет сказать все самое современное и самое верное. Насилия он избегает. А у Глюка насильственное начало было, вероятно, одной из основных, наиболее ярко выраженных черт его творческой личности.

Современным мастером, у которого, как и у Иоганна Кристиана Баха, Моцарт особенно многому научился, был Йозеф Гайдн, старший из обоих братьев. Впрочем, и у младшего, Михаэля Гайдна, он тоже кое-что почерпнул. С 1762 года Михаэль занимал пост директора архиепископского оркестра в Зальцбурге, а позднее — концертмейстера и соборного органиста; его жена Мария Магдалина Липп нередко участвовала в исполнении произведений юного Моцарта. Семейство Моцартов критически относилось к частной жизни Гайдна и его супруги. Письма их полны презрительных намеков по поводу склонности мадам Гайдн делать долги, чрезвычайного пристрастия Михаэля к пиву и вину и его мужицких манер. (Вольфганг, правда, находит, что Михаэль «сух и выдощен».) Для примера приведем хотя бы замечание Леопольда (29 июня 1778), связанное с тем, что Михаэль во время торжественного *Tedeum* позволил себе играть на органе, будучи под хмельком. «...Через несколько лет Гайдн непременно допьется до водянки, или, по крайней мере, — поскольку он и теперь слишком ленив — с возрастом обленится окончательно». Но это не препятствует обоим Моцартам — и отцу, и сыну — с величайшим уважением относиться к Михаэлю Гайдну как музыканту.

Вольфгангу еще в детстве нравились сочные «немецкие» мнэты Михаэля; в Мюнхене он участвует в исполнении гайдновских квинтетов, а отец его восторженно хвалит музыку Гайдна, предназначенную для антрактов в вольтеровской «Заире». Вольфганг тогда же пишет интродукцию к одной из симфоний Гайдна, и добивается ее исполнения; наконец, в 1783 году, во время своего пребывания в Зальцбурге, он пишет за него два дуэта для скрипки и альты (К. 423 и 424), а это лучшее свидетельство ис-

тинно уважительного отношения Моцарта к коллеге. И отец, и сын особенно высоко ценили Михаэля Гайдна как церковного композитора, как *контрапунктиста*. Описывая в письме к падре Мартини музыкальную жизнь Зальцбурга, Моцарт хвалит «двух славных контрапунктистов» — Гайдна и Адльгассера. Эта высокая оценка остается в силе вплоть до начала венского периода, то есть до той поры, когда Вольфгангу довелось встретить еще лучшего контрапунктиста, вернее, познакомиться с *настоящей* полифонической музыкой, с полифонией Иоганна Себастьяна Баха.

О том, как внимательно следил Моцарт за творчеством Михаэля, свидетельствует не только симфония, к которой он написал интродукцию. Влиянию Михаэля мы, может быть, обязаны и триадой больших моцартовских симфоний 1788 года. Правда, для симфонии мы ни у кого, кроме как у самого Моцарта, не найдем не только образца, но даже «трамплина». Однако толчком для первой, быстрой части симфонии *Es-dur* послужило, вероятно, начало той симфонии Михаэля, которая была исполнена 14 августа 1783 года. Моцарт был в ту пору в Зальцбурге и мог ее слышать:



Точно так же обстоит дело с гайдновским *Adagio affetuoso* и моцартовским *Andante*. И уж бесспорно, мы не имели бы финала симфонии «Юпитер» во всем своеобразии его формы и контрапунктической трактовки, если бы не было *Fugato* Михаэля Гайдна — так озаглавлен финал его симфонии *C-dur*, датированной 19 февраля 1788 года. Здесь уж сомнение невозможно:



Но если кто-нибудь все еще верит в случайные совпадения, пусть обратит внимание на ритмический мотив, который сперва возникает в валторнах:

или на противопоставление к основной теме:

10

и дальше — на игру синкоп, на появление стремительной группировки восьмых, на контрастное противопоставление всех этих мотивов. И все же это только толчок, не более. Целый мир разделяет эти финалы: гайдновский — это финал ученый, хотя в то же время сочный, здоровый, написанный честным, хорошо знающим свое дело мастером; **моцартовский** же представляет удивительное смешение стилей. Этот выход за их границы является увенчанием всей симфонической жизни произведения, его триумфом и самоутверждением в сфере, куда нет доступа ничему обыденному. Да, в этом «глубинном» смысле Моцарту нечему было учиться у Михаэля Гайдна.

Иначе складывались отношения Моцарта со старшим и гораздо более значительным братом — Йозефом Гайдном. У Михаэля можно было позаимствовать ряд внешних приемов, он мог бы предоставить Моцарту множество хороших образцов. Но Йозеф Гайдн принадлежал к тем выдающимся музыкальным индивидуальностям эпохи, с которыми необходимо было «размежеваться», и влияние которых могло сказаться только на творческой личности Моцарта в целом. Но не забудем, что хотя Гайдн был старше Моцарта на целую четверть века, развивался он медленно и поздно; Моцарт же начал свой творческий путь как чудо-ребенок. Таким образом, выступил Йозеф Гайдн всего на пять лет раньше Моцарта, и его скорее следует считать современником, пожалуй, даже последователем Моцарта, чем его предшественником.

Однако для Моцарта он был самым значительным из всех современников. Любопытно и характерно, что в переписке отца и сына, вплоть до венского периода, имя Гайдна даже не появляется. Впрочем, это вовсе не означает, что Леопольд и Вольфганг не следили самым внимательным образом за творчеством скромного музыканта из Эстергаза или Эйзенштадта. В области оперы тому, разумеется, нечего было им сказать, но тем больше значил он для них в области симфонии, камерной, а может быть, церковной музыки.

С некоторыми симфониями Гайдна Моцарт познакомился, вероятно, еще в 1768 году в Вене; через несколько лет на него произвели глубокое впечатление шесть квартетов Гайдна (ор. 20), вышедшие в 1771 году. В подражание им Моцарт тотчас же, в августе-сентябре 1773 года в Вене, создал собственные шесть квартетов (К. 168 до 173). Прошло еще десять лет, и Моцарт сно-

ва подражает Гайдну, но уже Гайдну другому, успевшему шагнуть в своих Русских квартетах (1781) от наполовину галантного, наполовину ученого квартетного стиля к «квартету диалогизированному» («quatuor dialogué»). Между 1783 и 1785 годами Моцарт пишет шесть больших квартетов (ор. 10) и посвящает их «своему дорогому другу Гайдну», у которого он впервые научился писать квартеты.

Этот новый квартетный стиль Моцарт любит и хвалит даже в произведениях учеников Гайдна, например, в только что появившихся квартетах Игнаца Плейеля; обращая на них внимание отца (24 апр. 1784), Моцарт добавляет: «Хороши! — и будет счастьем для музыки, если Плейель со временем сумеет заменить нам Гайдна!» (Правда, сумел это сделать не Плейель, а Бетховен.) В первые венские годы Вольфганг записывает для себя темы трех симфоний Гайдна (№ 47, 62, 75), может быть, для того, чтобы их исполнить, может быть, чтобы внимательнее их просмотреть. Случайно или нет, но эти симфонии отличаются особой певучестью.

Об отношении Моцарта к Гайдну мы еще будем говорить много и подробно. Здесь же скажем о них только как о личностях, и то в общих чертах. Они были **очень** разными. Моцарт был тепличным растением. И самое большое чудо, совершенное Моцартом-**вундеркиндом**, — это то, что он сумел стать великим и гармоничным творцом. Гайдн никогда не был чудо-ребенком, и величайшее чудо, что из него — забитого мальчишки-хориста в соборе св. Стефана, из лакея Никколо Порпора, из скромного, бедного венского композитора, сочинявшего музыку «на случай», вышел не уличный музыкант или, в лучшем случае, хоровой регент одной из многочисленных венских церквей, а великий Гайдн.

Находясь во Франции, Англии, Италии, Моцарт набрался бесконечно многих музыкальных впечатлений. Гайдн же из Вены сначала попал в деревенскую глушь Нижней Австрии, а потом **угодил** из богемской дыры в венгерскую, откуда лишь изредка выбирался в столицу. Посещения Вены становились для него настоящим событием. Гайдн все извлекает только из собственного воображения. Он становится «оригинальным» задолго до того, как в литературе его времени появились «оригинальные гении».

С оригинальностью Гайдна не всегда мог «совладать» даже Моцарт — величайший мастер стиля или, скорее, всех музыкальных стилей. Оригинальность — это свобода ют стиля. У Гайдна она заключается не в том, что он вводит в свои произведения необработанный материал, который мы называем фольклором, а в том, что он творит с чисто народной непосредственностью.

Гайдн — революционер. Самые ранние его квартеты (ор. 1, 2, 3) свидетельствуют, что он прекрасно владел волшебством и сладостностью итальянской мелодики, но в дальнейшем его уже не **привлекает** галантное искусство. Со времен Перголези дух буффонады проник и в итальянскую инструментальную музыку — ка-

мерную и симфоническую, но Гайдн отвергает и эту все еще галантную шутливость, заменяя ее собственным остроумием — крепким, здоровым, веселым и в то же время одухотворенным. В гайдновском менюэте нет жеманства, он звучит по-мужички крепко и просто. Музыка здесь явно вырывается из стилистических рамок, и порой с превеликим шумом. Именно это и вызывало негодование многих современников, особенно берлинцев, которые твердили, что Гайдн — шут, что он «унижает искусство». Гайдна это сердило, но нисколько не мешало и впредь идти собственным путем.

Моцарт никогда не осуждал Гайдна. Он сам был чересчур южанином, чтобы не сочувствовать великолепной беззаботности Гайдна в вопросах стиля и модных вкусов. Но он брал у Гайдна лишь то, что отвечало его собственной музыкальной природе. Моцарт не революционер, он завершитель. Позже, в специальной главе, мы покажем, как различно трактуют оба композитора хотя бы понятие тональности. У Моцарта круг «возможных» тональностей гораздо уже, чем у Гайдна, зато эти немногочисленные тональности богаче, плодоноснее, да и границы их значительно шире. Таким образом, в области гармонии Моцарт проявляет большую смелость и тонкость, чем Гайдн. Тот распоряжается всеми семью цветами радуги, но у него нет мерцающей палитры Моцарта.

Гайдн — любитель природы. Его возбуждает движение на вольном воздухе, он любит послушать крестьян на деревенских пирушках. Его «Сотворение мира» и «Времена года» полны впечатлений и наблюдений, которые выпадают только на долю сельского жителя. Моцарт никогда не смог бы создать такие произведения. Как мы уже говорили, он «комнатный человек», и музыка его черпает вдохновение только из музыки. Это искусство «профильтрованное», искусство одухотворенной чувственности и проникнутой чувством духовности. Через соприкосновение с Гайдном оно становится лишь еще более моцартовским.

Вот почему Моцарт так и остался не понятым современниками, в то время как Гайдн, тоже долго не признанный, все же дождался своего триумфа и популярности. Тому есть документальные свидетельства. Мы найдем их в так называемом «Старом лексиконе» Эрнста Людвиг Гербера, человека образованного и благожелательного, «камермузикуса» и придворного органиста в Шварцбург-Зондерхаузе.

Гербер в восторженных выражениях хвалит Гайдна-симфониста: «Всё говорит, когда он приводит в движение свой оркестр. Каждый, даже незначительный голос, который в произведениях других композиторов только заполняет аккорд, нередко становится у него самостоятельным, ведущим основную партию. В его распоряжении — самые замысловатые гармонии, даже те, которые возникли в готическую эпоху седых контрапунктистов. Но их одеревенелость уступает место грации, как только Гайдн приспособит их к нашему слуху.

Он владеет великим искусством *казаться* знакомым. Это свойственно большинству его композиций. Поэтому, несмотря на все контрапунктические хитрости, которые в них встречаются, Гайдн популярен и мил каждому любителю...»

А вот Моцарт, к сожалению, не «популярен». Пальму первенства он не завоевал даже в роли клавириста и создателя клавирных произведений. Преемником величайшего клавириста эпохи \* Гербер считает своего земляка, Иоганна Вильгельма Хеслера. Хеслер — привлекательный талант, но его так же невозможно сравнить с Моцартом, как Черни с Бетховеном.

Нам кажется небезынтересным сначала привести прямое суждение о Хеслере самого Моцарта — они повстречались весной 1789 года в доме русского посланника в Дрездене, куда Моцарт заехал по пути в Берлин (16 апр.): «...**Должен** тебе сказать, что здесь находится некий Хеслер (органист из Эрфурта); он тоже пришел — он ученик одного ученика Баха; его специальность орган и клавир (клавикорды). Здешние люди считают, что раз я приехал из Вены, значит этот стиль и манера игры мне вообще неизвестны. Ну, так я сразу уселся за орган и начал играть.— Князь Лихновский (потому что он хорошо знает Хеслера) насилу уговорил его сыграть тоже; главное умение этого Хеслера на органе заключается в ногах; но при том, что педали здесь расположены ступенями, это не такое уж большое искусство. В остальном он только заучил наизусть гармонии и модуляции старого Себастьяна Баха, а развить как следует фугу не в состоянии — игра его вообще не основательна, и, следовательно, ему еще куда как далеко до Альбрехтсбергера. После этого мы решили еще раз пойти к русскому послу, чтобы Хеслер послушал меня на фортепиано. Хеслер тоже играл. На фортепиано, я считаю, Аурнхаммерша играет не хуже. Итак, ты можешь себе представить, чаша его весов порядочно опустилась...»

Сравним это письмо с высказыванием Гербера.

«Хеслер (Иог. Вильгельм), музикадиректор концертов и органист церкви Босоногих в Эрфурте, родился там 29 марта 1747 года. Этот мой земляк, которым я горжусь, в настоящее время, бесспорно, является одним из величайших и сильнейших клавиристов и органистов Германии. Виртуозность, с которой он исполняет не только собственные, но и любые другие сочинения, без всякой подготовки, прямо с листа — просто удивительна. Он увлекается еще сильнее, когда, сидя за клавиром или органом, полностью отдается во власть пламенной своей фантазии и при помощи бесчисленных фигурации, имитаций и пассажей ведет слушателей через необозримые поля гармонии. Изобретательность, пламенность и безграничная сила, с которой его руки властвуют над клавиатурой, не сравнимы ни с чем. Ко всему этому искусству присоединяется четкость рук и изысканная выразительность, облагора-

\* Гербер имеет в виду Ф. Э. Баха. (Ред.)

живающая, благодаря акцентировке отдельных нот, даже самые малые и, казалось бы, незначительные группы звуков.

Чем энергичнее действуют его руки на клавишах, чем сильнее заставляют его звучать инструмент, тем приятнее поражает слушателя его мягкий и нежный тенор; он поет, и не только за клавиром, а исполняет целые роли, самым трогательным образом и с самой строгой выразительностью.

Но и этим не исчерпываются еще все его заслуги. Те, кто никогда не имел возможности восхищаться им самим во время игры, могут по произведениям высоко оценить его композиторский дар. А молодость его позволяет уповать, что со временем он возместит нам утрату великого композитора клавирной музыки — Эмануэля Баха. Уже и сейчас в своих новых клавирных сочинениях он счастливейшим образом сочетает манеру Баха с манерой Гайдна. Если он и впредь будет следовать тем же путем, то какие же еще пожелания останутся у истинных любителей музыки и клавир в отношении дальнейших его клавирных сочинений?»

Моцарт же, по мнению Гербера, идет опасной дорогой: «Этот большой мастер благодаря раннему знакомству с гармонией столь глубоко и полно усвоил ее, что неискушенному уху трудно следовать за ним в его произведениях. Даже искушенному человеку приходится слушать многие вещи по несколько раз. Счастье, что он еще в юности достиг совершенства под сенью ласковых, шутливых венских муз. Иначе его легко могла бы постичь участь великого Фридемана Баха, за полетом которого в силах следить взор лишь немногих смертных. То, что он все еще принадлежит к числу ныне здравствующих, лучших и совершеннейших наших **клавиристов**, известно и без моего напоминания».

И это напечатано в 1790 году, за год до смерти Моцарта, да еще написано разбирающимся в музыке человеком! Впрочем, современники Моцарта, далекие от музыки, если только они не венцы, заслуживают снисхождения, так как о наиболее выдающихся произведениях Моцарта они знали очень мало. К примеру: немногие клавирные концерты Моцарта получили известность при его жизни! Только ранняя смерть композитора и все возрастающий успех «Волшебной флейты» (успех, нашедший отражение в «Германе и Доротее» Гёте) и «Дон-Жуана» способствовали тому, что инструментальные произведения Моцарта тоже получили признание. Поэтому статья о Моцарте в «Новом лексиконе» Гербера (1813) звучит совсем иначе, чем в старом, хотя и здесь Моцарт все еще трактуется как революционер:

«Эти преимущества Моцарта имеют основанием отчасти чрезмерно острую восприимчивость, отчасти природный исключительный музыкальный талант. Благодаря этим естественным дарам и непрерывным занятиям за клавиром и письменным столом творческое воображение его со временем стало велико и неисчерпаемо; одновременно он добился такого технического совершенства, что для **него**, уже не существовало никаких трудностей. Отсюда та

смелость, с которой он сплетал и соединял редкостные мелодии, создавал новые гармонии. Музыка его распространяла такое могучее и волшебное влияние, что всего только в течение нескольких лет Моцарт ускорила развитие музыкального вкуса больше, чем на полстолетия. Эта сила воображения и небывалая виртуозность вознесли Моцарта высоко над повседневностью в сферу редчайших мелодий и гармоний; глубоко осмысленные и примененные с большой предусмотрительностью, они неизменно оказывали глубокое, длительное воздействие на слушателей. Богатство его идей отражалось также в блеске, очаровании и цветущей жизни инструментальных партий в его вокальных произведениях, где музыка всегда отличалась продуманностью и **характерностью**.

Мы не в силах удержаться от замечания, которое покажется парадоксальным: Моцарт слишком рано появился на музыкальной арене и слишком рано ее покинул. Он умер, не успев показать нам в полном развитии все те красоты, которые скрывались, так сказать, в тайниках его **гения**, — и все же то, что он дал нам за время своего недолгого пребывания на земле, оказалось столь велико и возвышенно, что порой граничит с непостижимым. Он был метеором на музыкальном горизонте, к появлению которого мы еще не были подготовлены. Да, мы только еще карабкались на горы, задерживавшие нас в музыкальном поприще, когда он гигантским прыжком перемахнул через их вершины, оставив нас позади. Как бы издали показал он нам то совершенство, к которому мы, пока еще в неопределенном ожидании будущего, продвигались в своем развитии, следуя медлительным путем природы. Совершенство и красоты его художественных произведений пленили и восхитили нас до такой степени, что мы как бы потеряли вкус к восприятию другой, не столь гениальной музыки; многие, охваченные энтузиазмом, начали забывать то значительное и ценное, что создали в своей манере Хассе, Хиллер, **Бенда**, Шульц и другие мастера. Эти художники, усердные и деятельные, еще спокойно шествовали по прямой и верной дороге искусства; повинуюсь законам природы, они хотя и медленно, но тем увереннее и продуктивнее приближались к собственному совершенству, как вдруг явился *Моцарт*, и взлет его гения повлек за собой всеобщую революцию художественного вкуса.

Сила воображения, способная сплотить воедино все богатство образов и чувств, связанных с драматической ситуацией, а еще до того — проследить за движением каждого из них вплоть до мельчайших, самых незаметных оттенков; гениальный интеллект, который эти образы упорядочивает и организует; всеобъемлющие художественные знания и техника, позволяющие сразу окинуть взором весь объем звуковой системы, — все это дает возможность достичь в воплощении образов того совершенства, которое предуготовано им в чувствах и фантазии композитора. Да, говорю я, с помощью таких средств Моцарт создавал произведения, которые в части практического применения художественных правил, каза-

лось, далеко отклонялись от всего, что мы до сих пор видели и слышали. В них царило богатство открытий, полнота и мощь изложения, красоту которого (в его развитии и разветвленности) могли постичь лишь немногие; большинство только ощущали ее».

В качестве дополнительного свидетельства высокомерия современников Моцарта, в частности, берлинцев, приведем высказывание некоего анонима — полагаем, что ни в одной биографии Моцарта оно отсутствовать не должно. Восторженное суждение Бернгарда Ансельма Вебера о «Дон-Жуане», напечатанное в «Musikalisches Wochenblatt» (1792), заставило этого анонима выступить с такого рода порицанием: «Его суждение о моцартовском „Дон-Жуане“ крайне преувеличенно и односторонне. Никто не станет отрицать, что Моцарт человек больших талантов и опытный, содержательный и приятный композитор. Но я не знаю ни одного основательного знатока искусств, который считал бы его корректным, а тем более вполне законченным композитором, и уж, конечно, ни один критик, обладающий вкусом, не станет утверждать, что по отношению к поэзии Моцарт является правильно и тонко мыслящим музыкантом».

## ФРАГМЕНТЫ И ПРОЦЕСС ТВОРЧЕСТВА

Привычкой или пристрастием Моцарта к использованию «трамплина» можно объяснить то, что сохранилось довольно много фрагментов и начальных набросков. Вероятно, они только малая часть всего записанного, и все же их до нас дошло больше сотни.

Фрагменты эти были совершенно неправильно истолкованы. Хоровод недоразумений завела вдова Моцарта, Констанца. Она решила, что это запись мелодических «находок», которые Моцарт предполагал позднее использовать, но потом почему-то забросил, и что нужна только «рука мастера, которая бы их обработала и закончила», чтобы сделать эти отрывки «пригодными для издания».

Действительно, сохранилось несколько произведений Моцарта, которые в силу разных причин и обстоятельств он попросту не дописал. Самый известный пример — Реквием, завершить который Моцарту не позволила уважительнейшая из причин — смерть. Достойным сожаления примером является торжественная месса *c-moll*, и можно бы привести ряд причин, в силу которых она осталась незаконченной. Возникла она во исполнение обета, который дал Моцарт, обещав написать мессу, если ему удастся благополучно жениться на Констанце — ну что ж, вот он ее и заполучил. К тому же сочинение мессы совпало с началом увлечения Моцарта масонством и одновременно с его творческим кризисом между 1782—1784 годами. Никогда еще не появлялось у него столько фрагментов, как в эти годы — зачатки фуг и фугато, контрапунктические наброски. Но о них речь пойдет в особой главе.

Достаточно примеров, показывающих, что Моцарт порой оставлял работу над галантным произведением, поскольку отпадала внешняя необходимость его завершать. Один из самых огорчительных — *sinfonia concertante* для скрипки, альта, виолончели и оркестра (К. прил. 104), вероятно, предназначавшаяся для трех музыкантов мангеймско-мюнхенского оркестра, которые в 1779 году уже вместе не выступали. То же относится и к концерту для клавира и скрипки (К. прил. 56), который Моцарт начал сочинять в ноябре 1778 года для скрипача Френцля и себя самого. Но через несколько недель мангеймский оркестр перестал существовать, и концерт Моцарта так и остался великолепным обломком. Почему Моцарт не закончил свою «Оду к Гибралтару» (К. прил.

25), мы знаем — он не смог заставить себя облечь в музыку этот «высокопарный и пустой» текст.

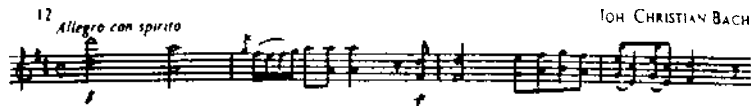
Но большая часть фрагментов служит только «трамплинами» и «разбегами». Характерно, что от первых двух десятилетий творческой жизни Моцарта их дошло сравнительно немного. Он пользуется для этой цели произведениями других мастеров, меньше всего следуя при этом заветам отца; тот из педагогических соображений приучал его доводить раз начатое до конца, Моцарту же нужно было только начало. Последующее развитие, *il filo*, характер отдельных частей — все это дело его собственной фантазии, его вкуса, молниеносно отбирающего именно то, что необходимо. Создавая сонату для двух клавиров (К. 448):

11 *Allegro con spirito*

*m*

К 448

Моцарт несомненно припомнил начало клавирного концерта Иоганна Кристиана Баха (op. 13, 2), опубликованного в 1777 году:



Даже то, что в строении темы он избегает дуализма, выраженного у Баха сопоставлением / и *p*, — того дуализма, к которому он обычно сам **неравнодушен**, — служит лишним доказательством этой связи. (Сравните хотя бы начальную тему клавирной сонаты К. 309, ноябрь 1777!) Столь же непосредственное соотношение существует между скрипичным моцартовским концертом *D-dur* (К. 218) и скрипичным, тоже в *D-dur*, концертом Боккерини — в 1770 году Моцарт мог его услышать во Флоренции благодаря своему юному другу Томасу Линлею! Темы, да и некоторые фигурации Боккерини, продолжали жить и развиваться в подсознании Моцарта, покуда через пять лет, вновь воссозданные его гением, они не отпраздновали свое воскресение.

Впрочем, самым известным и прославленным примером подобных связей служит тема фуги из увертюры к «Волшебной флейте». Моцарт, вероятно, услышал ее в Вене — в декабре 1781 или январе 1782 года, в день, когда в Хофбурге, при царственном слушателе, происходило соревнование между ним и Клементи. (Правда, она могла прийти ему на память и благодаря квартету из оперы Пиччинни «Барон ди Торрефорте».) Моцарт сам сообщает (16 янв.), что первым выступил Клементи: «он прелюдировал и сыграл сонату». Клементи подтверждает это в первом издании своей сонаты: «Эта соната и следующая за ней токката были ис-

полнены автором в присутствии его величества Иосифа II в 1781 году, Моцарт присутствовал тоже», а в более поздних изданиях подчеркивает, не без горечи, свой приоритет: «Tulit alter honores» («Славу стяжал другой»).

Да, на этот раз Моцарт использовал из первой части сонаты Клементи значительно больше, чем только начало — свидетельство того, как внимательно он слушал и как хорошо работала его память. И все же этот «плагиат» Моцарта убедительно доказывает всю беспочвенность самого понятия плагиат. Ибо то, что для Клементи является только удачной темой — примечательной, правда, даже в историческом смысле, ибо это запоздалая тема в духе «*canzon francese*», — то у Моцарта наполняется глубоким содержанием, приобретает, благодаря полифонической трактовке и развитию, высоко символическое значение и, таким образом, вступает в сферу бессмертного искусства.

Однако, как правило, зрелому Моцарту в последнее десятилетие его жизни и творчества «трамплином» служат собственные мысли. Он их записывает и начинает сочинять произведение либо какую-то одну его часть, но вскоре мысли эти его уже не удовлетворяют; подчас это случается, едва он начал писать, а то после

16 или 32 тактов, иногда после сотни и даже еще позднее. Для нас эти отрывки — лучшая возможность заглянуть в процесс его творчества, который обычно остается непроницаемой тайной. Разумеется, и в законченные произведения Моцарт вносил изменения, иногда мелкие, иногда посерьезнее. Особенно богаты поправками шесть струнных квартетов, посвященных Гайдну: множество изменений внесено здесь не только в рукопись, но и в гравированные голоса, и все сделаны самим Моцартом.

Некоторые исправления такого рода широко известны, например, крошечный мастерский штрих в арии донны Анны «*Og sai chi l'onore*»: поменяв местами два звука, Моцарт превращает обычное банальное восклицание в яростную угрозу; или улучшение, внесенное в финал квинтета *D-dur* (К. 593), где **хроматическая** нисходящая тема лишь благодаря легчайшему его прикосновению обрела свою естественность и прелесть.

Впрочем, это приемы, которые мы найдем у любого композитора. Но только Моцарт и Бетховен владеют, наряду с ними, и собственными своеобразными методами. Бетховен, как правило, почти никогда не бывает доволен первой идеей, первым мотивом, первой темой, возникающими в его воображении. Характерным примером тому служит начало песенного цикла «К далекой возлюбленной»: он без конца переделывал его, прежде чем тема обрела, наконец, окончательный вид.

Первичный замысел Бетховена чаще всего слишком прост, слишком неотесан, как не вполне обработанная глыба. Он еще нуждается в дальнейшей обработке, гранении, полировке, для того чтобы выявить все **своеобразные** выразительные черты. У Моцарта все по-другому. Если он начал произведение с мысли, находящейся

как бы на слишком большой для его изысканий глубине, он не станет долго формировать тему, а начнет все заново и на более близком уровне. Иногда Моцарт замечает ошибку уже после первого такта, например, в медленной части квартета d-moll (K. 421), где он начинал было так:



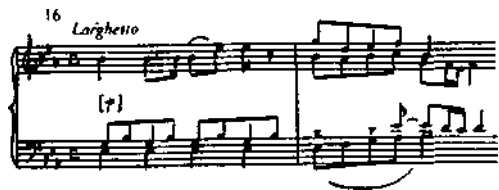
чтобы тотчас начать сызнова:



Ничего не осталось, кроме размера, тональности и гомофонного начала. Как раз квартеты содержат множество подобных примеров. Но особенно показательны в отношении начального и окончательного вариантов **клавирные концерты**. Larghetto концерта c-moll (K. 491) Моцарт сперва начал таким образом:



и это его не удовлетворило. Середина должна звучать проще, спокойнее, устойчивее, чтобы служить противовесом для мощных, демонических крайних частей:



Но иногда проходит довольно много времени, прежде чем Моцарт осознает свое «заблуждение». Финал клавирного трио E-dur (K. 542) он начинает следующим образом:

[r]



7

и так продолжает в течение 65 тактов. Он дважды повторяет начало, доходит до фугато и тут только замечает, что часть эта получается слишком беспокойной, что она недостаточно замыкает, округляет произведение. И тогда, не тратя времени даже на то, чтобы перечеркнуть написанное (а работа продвинулась уже довольно далеко) Моцарт начинает по-новому, почти детски простой темой, и именно благодаря ей произведение обретает устойчивость и цельность:

Бетховен в своих вторых и третьих вариантах становится обычно изысканнее, тоньше, сложнее. Моцарт — почти всегда проще. Конечно, и ему случается оставлять произведение незаконченным, в виде фрагмента, с тем, чтобы впоследствии, в подходящую минуту, снова за него приняться и закончить. Именно так, очевидно, обстояло дело со струнным трио G-dur (K. прил. 66), которое Моцарт написал уже вплоть до самой разработки. Мы считаем это началом шедевра и не понимаем, как же не смог он заставить себя довести его до конца. Ведь это потребовало бы всего нескольких часов работы. Но он, по всей вероятности, забросил трио ради дивертисмента Es-dur (K. 563), одного из прекраснейших своих творений, а тут уж, возможно, масштабы трио показались ему недостаточными; кроме того, в дивертисменте он сказал уже все, что хотел сказать в данной форме и данной инструментовке.

Стоит только Моцарту найти верное начало, как он убежден в правильном развитии и завершении произведения. «Идея» всего произведения в целом — надеюсь, нам не надо подчеркивать, что это *музыкальная идея*, а не «программа», — наполовину сознательно, наполовину бессознательно всегда живет в его замыслах, касается ли то сонаты, мессы или оперы. Цельность произведений Моцарта обусловлена не программой, а их музыкальностью. Соната, квартет, симфония Моцарта не составлены из отдельных частей — их связывает воедино некая скрытая **закономерность**, находящаяся в наших чувствах непосредственный отклик.

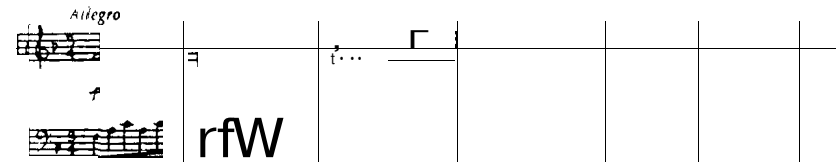


Моцарт никогда не перемещает части произведений, как это, к примеру, сделал Бетховен в Крейцеровой сонате (финал ее первоначально вошел в другую сонату *A-dur* op. 30, да и происхождение вариаций связано с иной областью — вовсе не с той, к которой принадлежит несравненная первая часть). Никогда также не случилось, чтобы Моцарт, подобно тому, как это сделал Бетховен в Вальдштейн-сонате, изъял из произведения среднюю часть и пустил ее скитаться по миру под названием «*Andante favori*». (Разумеется, мы вовсе не собираемся отрицать, что именно новая средняя часть, введенная Бетховеном в Вальдштейн-сонату, сообщила ей необходимое единство и внутреннюю законченность.) Только один-единственный менуэт *D-dur* (K. 355), который, как беспризорный, ищет себе место в творчестве Моцарта, первоначально мог быть задуман как третья часть последней его клавирной сонаты (K. 576) и — кто знает? — пожалуй, действительно без трио.

Но тайной тайн инструментальных произведений Моцарта все же является органичность и единство отдельных частей целого — то, что Леопольд называет «*filo*», то есть последовательность и взаимосвязь мыслей. Связь эта выступает у Моцарта не столь наглядно, как у большинства великих композиторов, например, у Бетховена, который гораздо шире, чем Моцарт, использует контрасты, и у которого отдельные части и их последование чаще вырастают из единого мотивного зерна. Но и Бетховен, и его предшественник Гайдн — в определенном смысле оба они революционеры — куда больше нуждались в таком подчеркнутом, показательном единстве замыслов; творчество их должно было искать опору и утверждение в самом себе. Моцарт же был традиционалист. Понять его до конца — всю его грацию, юмор, отвагу — невозможно, если не знать, как он относится к традиции: где он ей следует, где он ею забавляется, где от нее отступает.

Это уж особое счастье — историческое и личное счастье Моцарта-художника, что для него еще возможно движение внутри установленных границ, что он может пользоваться органическими, а не самовольно созданными, сложившимися, а не насильственно возвращенными формами. У Моцарта ария — это ария, соната — это соната; каждая ее часть строится по определенным законам, которые Моцарт и не думает ломать. И формы различаются у него в зависимости от исполнительского состава: клавирный концерт Моцарта всегда будет состоять из трех частей — не больше и не меньше; в полноценном струнном квартете или квинтете непременно должны быть четыре части, с менуэтом, а в дивертисменте — два менуэта. И почему не использовать подобный опыт? Зачем сметать установленные границы, если они не стесняют движения? Только хорошо зная и чувствуя все эти «данности», можно постичь подлинный дух Моцарта, его «оригинальность» (да, в таком аспекте можно говорить и об оригинальности Моцарта), его индивидуальность и смелость.

Любое инструментальное произведение зрелого Моцарта — как рано он созрел! — могло бы служить тому примером. Но мы выберем одно из скромнейших — клавирную сонату K. 332, написанную в 1778 году в Париже и с детства знакомую всем, кто учится играть на рояле:



Композитор Август Хальм — один из тех немецких музыкантов, которые после периода усиленной «поэтизации» музыки вернулись, наконец, к самой музыке, охарактеризовал начальную тему этой сонаты, как «безвольную», но все же причислил ее к «хорошей» музыке, сказав о ней следующее:

«Она прелестна, отмечена скромной и изысканной грацией. Зная свои возможности, она не тшится их превзойти и потому не кажется ни легкомысленной, ни пустой. Но без необходимой структуры — а она задумана без расчета на подобную необходимость — ее блуждания туда-сюда производят впечатление случайных. Контрастная их направленность ничего не определяет и не означает — она не говорит нам ни о повелевающей, ни об ощущаемой силе, значит, вообще ни о какой силе».

Но зачем же упрекать Моцарта в том, что он не измышляет бетховенских тем? И почему тема обязательно должна быть задумана «с расчетом на необходимость» и «что-то определять»? Очарование данного сонатного начала в том и состоит, что это как бы и не начало вовсе, а вторая тема — лирическая и певучая, словно слетевшая с небес. Потом идет дополнение, прелестное и естественное, как звуки природы, с «роговыми» квинтами в левой руке, и только после него — то место, которое в комментированных изданиях именуется «эпилогом». Это — угроза, подчеркнутая тональностью *d-moll* и сугубо минорной напряженностью всего построения; вторая тема высвобождается отсюда, подобная светлостому духу из свиты Ариэля. Мысль порождает мысль; разработка начинается опять с новой «нетематической» находки, а в репризе все это «бессильное» последование тем повторяется в ином плане, полном чарующей прелести.

Никто не сможет объяснить, каким образом в этой части один мелодический цветок присоединяется к другим, но каждый почувствует всю их естественность, необходимость, органичность. Ни к чему не приведут и поиски прообраза: такого рода «модели» мы не найдем ни в Германии, ни в Италии, ни в Париже; ни у Филиппа Эмануэля, ни у Иоганна Кристиана Баха, ни у Вагензейля; ни у Рутини или Галуппи; ни у Шоберта или Раупаха. А впрочем, ведь и Бетховен глубоко ощутил волшебство такого бог-весть от-

куда взвзвешегося начала и до последних дней применял его на своей лад: в первой части Вальдштейн-сонаты, в сонате Es-dur, op. 31, 3; в сонате A-dur op. 101, открывающей цикл из пяти последних сонат.

Это и есть «filo», та «нить», которой следует Моцарт и которая в такой огромной мере зависит от верного начала: начало должно быть «на высоте». Это та «нить», которая существует в воображении Моцарта прежде, чем он начинает писать. Все наблюдавшие за ним в процессе творчества утверждали, что писал он свои произведения так, как мы пишем письма — ни шум, ни помехи его не раздражали; видимо, запись, «фиксация» были для него не чем иным, как фиксацией уже готового произведения, то есть чисто механическим актом. Метод же записи легко проследить благодаря частому оттачиванию перьев и меняющейся окраске чернил: они быстро густели, и Моцарту приходилось либо часто их разбавлять, либо брать свежие.

Моцарт никогда не записывает отдельные куски или отрывки, одинаково отрабатывая в них все голоса, — а только целое. Наброски и переписка набело сливаются при этом в единый процесс, черновики у Моцарта нет. Когда он работает над оперной партитурой — не только над арией или сравнительно коротким ансамблем (квartetом или секстетом), но и над пространственным финалом, — он сразу же, с начала и до конца, пишет партии первой скрипки, певцов, контрабаса; только после этого он заполняет второстепенные голоса. И тут, следуя за композитором шаг за шагом, мы увидим, что даже во время такой полумеханической работы Моцарта не оставляет охота ко всякого рода «выдумкам» и изобретению новых деталей (разумеется, партии концертирующих духовых в оркестре отмечаются уже в первоначальной записи). В камерных произведениях, в симфониях Моцарт фиксирует сперва ведущие голоса и основные мелодические линии, тоже с начала и до конца; при этом он как бы перескакивает от строки к строке, и лишь во второй стадии работы «насыщает» или «оснащает» свое сочинение дополнительными голосами.

Этот начальный процесс фиксации целого Моцарт, конечно, стремится провести без каких-либо внутренних задержек. Однако в первой и последней частях сонаты есть места, которые даже Моцарт не может писать так, как пишутся письма: в сонатном аллегро — это разработка, в последней же части, если она написана в форме рондо — те запутанные контрапунктические места, откуда вдруг, с новой впечатляющей силой, вырывается основная тема рондо. Если когда-нибудь фрагменты инструментальных сочинений Моцарта будут опубликованы полностью, мы убедимся, что большинство их обрывается либо до разработки (как в струнном квинтете B-dur, K. прил. 80), либо где-то посреди нее; и связано это с тем, что Моцарт не успел устранить такого рода препятствие, заранее подготовив контрапунктический набросок. Умудренный опытом, он в ряде случаев к подобной подготовке прибегал. Лишь

очень немногие из этих набросков дошли до нас. Но это вовсе не значит, что их вообще не было. Совсем недавно один из них был обнаружен: Моцарт уяснял для себя контрапунктические комбинации в Allegro так называемой Пражской симфонии, прежде чем взяться за ее партитуру. И неужели кто-нибудь поверит, что партитура финала симфонии «Юпитер» могла возникнуть без основательной подготовки, без закрепления отдельных мест не только в воображении, но и на бумаге? Да в ней и без того чудес достаточно.

Моцарт начал свой путь как композитор галантного стиля, и освоение контрапункта далось ему нелегко. В связи с композицией скрипичных квартетов он дважды говорит об «утомительном труде» и этим сам разоблачает вранье всех простаков, которые полагают, что сочинения так и сыпались у него из рукава. Моцарт и контрапункт, Моцарт и полифония — это особая глава.

## МОЦАРТ И КОНТРАПУНКТ

Моцарт родился в галантную музыкальную эпоху, уже завершившую разрыв с прошлым. В сущности, разрыв этот был предрешен более полутораста лет назад, в пору, когда группа эстетиков и музыкантов, рупором которых была так называемая «*Camerata fiorentina*», объявила войну контрапункту и во имя доходчивости слова утвердила монодию в вокальной и инструментальной музыке.

Именно тогда появились кантаты и оперы, сольные и триосонаты, в которых голосоведение определялось *гармоническим* мышлением. Принцип полифонический преобразился в принцип концертирующий. Но полифония, контрапункт, совместное развитие самостоятельных голосов являются вечным принципом музыки. Разработка фугированного стиля не прекращалась никогда, а в конце XVII столетия рождается музыкант, который сплавляет в единое целое гармоническую и полифоническую мысль и, опираясь на совершенное знание законов гармонии, доводит полифонию до вершины ее развития. Имя этого музыканта — Иоганн Себастьян Бах.

Бах, правда, был музыкантом, так сказать, «посмертным»\*. Вокруг него — в Германии, в Италии, во Франции — давно уже произошло размежевание стилей. Победителем вышел галантный, гомофонный концертный стиль; полифония же и строгий контрапункт казались не только старым, но и старомодным стилем. Полифония становится архаизмом. Современный композитор (назовем одного из самых влиятельных в ту пору, Алессандро Скарлатти), задумав писать мессу, мог **выбирать** — сочинять ли ее целиком в галантном, или целиком в «старинном» стиле (то есть в стиле Палестрины или в том, что в XVII и XVIII веках считалось стилем Палестрины), либо же — смешать оба стиля, более легкий и более строгий. Композитору, не писавшему для церкви, вообще не приходилось иметь дела со строгим стилем, как, например, Глюку, не оставившему ни одной фуги — ни вокальной, ни инструментальной; вряд ли для него существовало даже то, что мы **называем** «свободной имитацией». И Глюк со своих позиций был совершенно прав, не заботясь больше о строгом стиле. Ибо то,

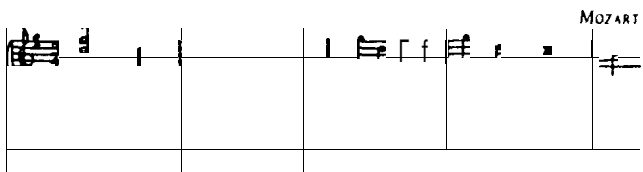
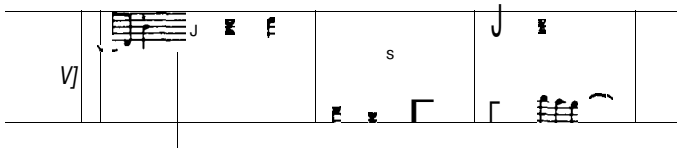
\* То есть явился на свет после завершения музыкальной эпохи, достижения которой продолжал развивать. (*Ред.*)

что могли предложить ему время и окружение, было уже не настоящей живой полифонией, а неким пережитком — застывшим, окаменевшим продуктом учебников.

Самый известный и современный из таких учебников — «*Gradus ad Parnassum*», составленный в форме диалогов (!) императорским капельмейстером Иоганном Йозефом Фуксом (1725), в сущности, тоже был продуктом «посмертного» мышления. Примерно лет десять спустя, в 1735 или 1736 году, болезненный, хромой, похожий на негра неаполитанский музыкант Перголези пишет *duetto spirituale* — духовный дуэт, получивший беспримерную для XVIII века известность и распространение. Это знаменитая «*Stabat mater*», в которой дуализм, двойственность стиля предстает как бы в чистейшем своем виде. Строфы, сочиненные поэтом Якопоне да Тоди, разбиты на дюжину арий и маленьких дуэтов в явно оперном и даже буффонном стиле, вперемежку с традиционной, но сильно обедненной полифонией таких частей, как, например, «*Fac, ut ardeat*» или «*Amen*», заключающий «*Quando corpus morietur*».

Вот это смешение галантного и ученого стилей остается господствующим на протяжении всего XVIII столетия, особенно в области церковной музыки. Разумеется, то тут, то там, в Германии и Италии, еще пишутся инструментальные фуги, но никто, собственно, кроме тихого человека, живущего в Лейпциге, его сыновей и учеников, не задумывается над тем, что значит подлинная тема фуги и ее закономерное развитие. Тем не менее в церковной музыке утвердилась традиция излагать отдельные части или разделы произведений в полифоническом, фугированном стиле. В мессе это обычно «*Et vitam venturi*» и «*Cum sancto spiritu*», иногда и «*Paterem*» или «*Dona*», в *Tedeum* — «*In te Domine speravi*», в литании — «*Pignus*»; в *Magnificat* — «*Sicut erat in principio*» и т. д. Церковный композитор обязательно должен был усвоить все, что принадлежало к строгому стилю.

В этом смысле Леопольд, обучая сына, полностью отдает дань своему времени. В 1767 году он задает ему написать «Фуги для клавира», ныне утерянные. Еще за два года до того, в Лондоне, Вольфганг сочинил для Британского музея маленький четырехголосный хор (К. 20), который можно бы назвать «полифонированным»; полифоническое письмо должно было служить лучшим и высшим доказательством ранней зрелости чудесного мальчика. «Музыкальная галиматья», созданная в 1766 году, заканчивалась фугой, тема которой была взята из песни «Вильгельм ван Нассау». Характерно, что именно для фуги Вольфгангу понадобилась энергичная помощь отца. В кассации G-dur, сочиненной весной 1769 года, Моцарт уже пишет Менуэт, в котором нижние голоса каноном следуют за верхними с отставанием на один такт: точнейшая имитация Менуэта из симфонии Йозефа Гайдна G-dur (№ 23), появившейся в 1764 году. Моцарт, вероятно, слышал ее в Вене:



И такой же мастерский штришок мы найдем в Менуэте из зальцбургской симфонии G-dur (июль 1771); только канонически имитирующий голос следует здесь квинтой ниже и свобода обращения с материалом говорит о большем умении. За это время Моцарту действительно пришлось иметь дело со старой, строгой полифонией: весной и осенью 1770 года он дважды посетил Болонью, и падре Джамбаттиста Мартини заставил его заняться упражнениями в стиле тех несколько бесцветных канонов, которыми он сам, словно виньетками, дополнил собственную «Историю музыки». Он постарался ознакомить мальчика со старинным полифоническим вокальным стилем, о котором старый францисканец (и, быть может, только он один из всех людей XVIII столетия) имел полное и правильное представление.

Во Флоренции, после первого посещения Болоньи, Моцарт получил возможность благодаря «Stabat mater» маркиза ди Линьивия — музыкального интенданта великого герцога, познакомиться с самым зачерствелым контрапунктом в мире. Но он так усерден или заинтересован, что выписывает из выгравированного сочинения целых девять частей. Из «Истории музыки» падре Мартини он тоже переписывает и разгадывает несколько канонов-загадок.

Упражнения, которые ему задает падре Мартини, служат подготовкой к пресловутому приему Моцарта в члены знаменитой болонской Accademia filarmonica, состоявшемуся 10 октября 1770 года. Условия приема были жесткими. Кандидату предлагалось что-либо из григорианских песнопений. Моцарту досталась антифонная мелодия. Запертый в уединенную келью, он должен был написать к ней три верхних голоса в самом строгом стиле, «in stile osservato». Ну, тут Моцарт проявил совершенную беспомощность. Похвальба Леопольда, будто Вольфганг с блеском решил поставленную задачу, оказалась на поверку ложью. В архиве Accademia filarmonica и Liceo Musicale сохранились все три документа, связанные с этим событием: первоначальное сочинение Моцарта, написанное в келье, та же работа, отредактированная падре Мартини, и, наконец, работа, переписанная Моцартом после этой редак-

туры, — она-то и была представлена жюри. Несмотря на помощь доброго падре, заключение жюри звучит не слишком хвалебно:

«Приблизительно после часа работы (Леопольд всегда говорит о получасе) синьор Моцарт отдал свой опыт, который, принимая во внимание особые обстоятельства, признан удовлетворительным».

Гуманное и мягкое решение, подсказанное больше всего интуицией, решение, которое Моцарт впоследствии оправдал. Нет в списках Accademia filarmonica более великого сочлена, нет более гордого имени, которым она могла бы похвалиться, чем имя Вольфганга Амадея Моцарта.

Болонский опыт был Моцартом забыт очень скоро. Все, что связано со стилем XVI столетия — подлинным или архаичным — не имеет для него никакого значения. Он, умевший подражать всем стилям и всем композиторам, никогда не испытывал потребности подражать Палестрине, и уж меньше всего видел в нем образец для себя.

Вернувшись из Италии в Зальцбург, Моцарт стремится углубить свой галантный церковный стиль, изучая образцы отечественного контрапункта. Доказательства этого сохранились: существует тетрадь в полтораста с лишним страниц, куда Моцарт переписывал произведения в строгом стиле зальцбургских мастеров И. Э. Эберлина и Михаэля Гайдна, — мессы, части месс, мотеты, оффертории, градуалии. Свойственное им понимание строгого церковного стиля становится для Моцарта на ближайшие шесть-семь лет основным мерилем. Стиль этот — гармонически обогащенный, насыщенный задержаниями, расцвеченный хроматизмами, фугированный, с характерными для него серьезными и чуть провинциально-доморощенными темами, и в самом деле достоин внимания. Подражая одному из этих девятнадцати сочинений («Benedixisti Domine» Эберлина) и развивая тему его фуги, Моцарт создает роскошное контрапунктическое произведение — оффертории «Misericordias Domini».

Возникло оно в январе или феврале 1775 года в Мюнхене, в пору «Мнимой садовницы». Страстно мечтая вырваться из Зальцбурга, Моцарт написал оффертории, чтобы продемонстрировать курфюрсту саксонскому свои возможности и в строгом церковном стиле. 5 марта 1775 года он отправляет партитуру произведения падре Мартини. Суждение Мартини чрезвычайно показательное: он отвечает, что в мотете он находит «все качества, которые требуются для современной музыки — красивую гармонию, богатые модуляции и пр.». Для тонкого слуха падре Мартини, воспитанного на полифонических произведениях мастеров XVI столетия, эта музыка была *современной*! Моцарту же казалось, что он сочиняет церковную музыку в настоящем старом, строгом стиле. Он вряд ли даже понял суждение Мартини, во всяком случае оно показалось ему очень сдержанным.

Представление Моцарта о строгой музыке, о церковном стиле, — а оно нашло отражение не только в «*Misericordias*», но и во всех «проработанных» разделах его месс, литаний или в отдельных частях мессы, — остается неизменным вплоть до первых лет его жизни в Вене. Здесь он попадает в дом известнейшего любителя музыки, покровителя и друга всех музыкантов. барона Готфрида ван Свитена; сын лейб-медика императрицы (родился в 1734 году), тот с конца 1777 года занимал пост директора императорской придворной библиотеки.

Свитен сыграл роль в жизни всех трех композиторов, именуемых «венскими классиками»: это он познакомил Бетховена с ораториями Генделя, он ввел его в мир Шекспира и Гомера, и именно ему посвящена Первая симфония Бетховена. Без ван Свитена не возникли бы ни «Сотворение мира», ни «Времена года» Гайдна. Но еще **значительнее** оказалось знакомство с этим человеком для Моцарта.

Ван Свитен вызывал у окружающих самые противоречивые чувства. Этот чудовищный педант и жалкий скряга организовал у себя на дому камерные концерты, не рассчитанные на слушателей. Основу ансамбля составляло струнное трио, которое от случая к случаю, когда к исполнителям присоединялся Гайдн или еще какой-нибудь композитор, превращалось в квартет. Постоянными исполнителями в ансамбле были придворный капельмейстер Штарцер и придворный секретарь Карл фон Кохаут. Вступление Моцарта в этот круг означало для них приобретение пианиста и концертмейстера.

Каждое воскресенье между двенадцатью и двумя часами дня участники квартета собирались в квартире барона; изучая партитуры, приобретенные ван Свитеном в 1769 году, во время его пребывания в Англии, Моцарт узнал «Иуду Маккавея», «Иосифа», «Самсона», «Мессию», «Торжество Александра», «Ациса и Галатею», «Оду к Цецилии», «Геракла», «Аталию», «Траурный гимн», «Утрехтский *Tedeum*» и другие, более мелкие произведения Генделя. Правда, некоторые из них он слышал еще в детстве.

Стиль этот не был ему чужд. Поэтому Моцарту кажется, что и зальцбургская церковная музыка может подойти для свитенских утренников. Он просит прислать ему ту тетрадь, в которой переписаны произведения Эберлина и Михаэля Гайдна (4 янв. 1783): «...потом еще на маленьких листочках в синей обертке контрапункты Эберлина и кое-какие вещи Гайдна...» Он даже отцу предлагает прислать кое-что из его церковных произведений, от чего тот с мудрой самокритичностью отказывается. Но Моцарт снова пишет ему (12 апр. 1783): «...Как потеплеет, прошу вас, поищите на чердаке и пришлите нам что-нибудь из ваших церковных сочинений; право же, вам не надобно их стыдиться. Барон ван Свитен и Штарцер знают так же хорошо, как мы с вами, что вкусы публики непрерывно меняются и что эти изменения коснулись и церковной музыки, чего, однако, не должно быть; поэтому так и полу-

чается, что настоящая церковная музыка оказывается на чердаке — почти источенная червями».

Но все это — только вежливость, ибо еще 20 апреля 1782 года Вольфганг писал отцу: «...если папа не отдал еще переписывать произведения Эберлина, то и не надо. Мне удалось достать их здесь — я ведь совсем их не помнил — теперь же я, к сожалению, увидел, что они слишком незначительны и действительно не заслуживают занять место между Генделем и Бахом. Со всем уважением отношусь к его четырехголосию, но его клавирные фуги это сплошь растянутые интерлюдии (*versetti*)...»

«Бах и Гендель» — вот где истина. Наконец-то названы **главные** имена. Впрочем, Гендель упомянут нами только в «историческом» плане. Ибо основное событие жизни Моцарта в 1782 году — это *Бах*. 10 апреля того же года Моцарт, уже после того, как попросил отца прислать упомянутые токкаты и фуги Эберлина и шесть фуг Генделя (а значит, они были в семействе Моцартов), пишет ему: «...каждое воскресенье в двенадцать часов я хожу к барону ван Свитену, а там не играют ничего, кроме Генделя п Баха. Я собираю коллекцию баховых фуг — и Себастьяна, и Эмануэля, и Фридемана Баха. Да и Генделя тоже, так что у меня не хватает еще только этих...»

Великие события в истории музыки нередко зависят от случая. Случайно Моцарт попал в узкий круг ван Свитена. Случайно энтузиаст музыки и дилетант ван Свитен с 1770 по 1777 год исполнял обязанности императорского поверенного в делах при прусском дворе, иначе говоря, являлся посредником между **Кауницем** п Фридрихом II.

Что ж, отдадим честь уму графа Кауница: в период неизменно напряженных отношений между Австрией и Пруссией он послал к старому королю, способному перехитрить любого мошенника, будь это даже Казанова, не какую-нибудь дипломатическую лису, а честного барона с его музыкальными и литературными склонностями. Поскольку король сам уже перестал заниматься музыкой, ван Свитен вращался обычно в музыкальном кругу ее светлости сестры короля, принцессы Амалии; та презирала Глюка и покровительствовала Марпургу, а также собственному капельмейстеру Кирнбергеру. В этом кругу культивировали одну только строгую музыку.

И все-таки именно король обратил внимание ван Свитена на Иоганна Себастьяна Баха. Документ, свидетельствующий об этом, обнаружен не в литературе о музыке, а в «Истории Марии Терезии» Арнета. Он подремал там, среди приложений, более семидесяти пяти лет. В одном из доверительных писем к графу Кауницу (26 июля 1774) ван Свитен, рассказывая об аудиенции у короля, сообщает: «Между прочим, он разговаривал со мной также о музыке и о великом органисте по имени Бах, который только что провел некоторое время в Берлине. Этот артист наделен талантом, глубочайшим знанием гармонии и мощью исполнения, превосхо-

дядями все, что я когда-либо слышал или мог вообразить; однако люди, знавшие его отца, считают, что тот был еще выше. Король того же мнения и, чтобы убедить меня, пропел высоким голосом тему хроматической фуги, которую он задал этому старому Баху, а тот тотчас же сделал из нее фугу на четыре, потом на пять и, наконец, на восемь голосов».

Ясно, что до этого июльского дня 1774 года ван Свитен ни разу в жизни не слышал об Иоганне Себастьяне Бахе и что он не совсем правильно понял слова короля. Вероятно, Свитен упомянул о Филиппе Эмануэле, а король в ответ подчеркнул неизмеримо большее значение Иоганна Себастьяна Баха и по этому поводу вспомнил о визите в Берлин в 1747 году этого величайшего из мастеров — визите, который привел к созданию «Музыкального приношения». Но интерес у ван Свитена уже пробудился, и он раздобыл произведения Баха. Очевидно, в том же 1774 году он посетил Филиппа Эмануэля Баха в Гамбурге, результатом чего явилась переписка и покупка некоторых сочинений Иоганна Себастьяна. Ван Свитен привез в Вену не только несколько опубликованных произведений Баха, в том числе «Искусство фуги», но и рукописные копии «Хорошо темперированного клавира», органных трио, а может быть, и некоторых больших органных прелюдий и фуг. Все эти произведения были совершенно неизвестны в Вене.

Моцарта знакомство с музыкой Иоганна Себастьяна Баха привело к революционному взрыву и творческому кризису. Кризис этот можно, вероятно, сравнить только с тем, который пережил другой великий художник в иной области искусства. Мы говорим об Альбрехте Дюрере и о результате его итальянских путешествий, точнее, второго путешествия 1505—1507 годов. Знакомство с Мантеньей и Беллини окончательно сбивает с прежних позиций этого северянина, ученика Михаэля Вольгемута. Он начинает создавать произведения, противоречащие его природе. В них он как бы отходит от самого себя, но так и не достигает спокойной уверенности и естественной прелести своих венецианских образцов. И все же, не будь этого кризиса, не появились бы на свет две апостольские пары, созданные им в 1526 году — этот синтез северного и южного искусства, индивидуального и общего, эта вершина всего, чему *научился* великий художник в течение всей своей жизни.

Подобный синтез мы увидим и у Моцарта. (Кстати: если бы нам захотелось участвовать в распространенной игре в сравнения, и мы стали бы намечать параллели между представителями разных видов искусства, то Моцарта следовало бы сравнить только с Дюрером, а никак не с Рафаэлем; последнее так же поверхностно и фальшиво, как сравнение Бетховена с Микеланджело.)

Не надо думать, что Моцарт единственный ощущал опасность, таившуюся в противоречии между сугубо галантным и ученым стилем. Карл Филипп Эмануэль Бах в своей автобиографии сетует на упадок музыки, наступивший вслед за эпохой его отца. «...Кто не помнит момента, когда, казалось, открылся новый период как

в музыке вообще, так и в области ее исполнения — тонкого, изящнейшего, благодаря чему музыкальное искусство достигло такой высоты, с которой, боюсь, оно уже довольно заметно спустилось. И мне, да и многим другим рассудительным людям кажется, что повинен в этом больше всего столь излюбленный сейчас комический жанр. Не упоминая имен людей, коих, пожалуй, упрекнув в том, что они либо совсем ничего, либо слишком мало писали комического, назову одного из ныне здравствующих и крупнейших мастеров комедийного жанра — синьора Галуппи, который, будучи у меня дома в Берлине, целиком со мной по этому поводу согласился; он рассказал мне несколько смешных случаев, которые ему довелось наблюдать даже в итальянских церквях». Но Филипп Эмануэль Бах и Балдассаре Галуппи могли только сетовать или посмеиваться по поводу кризиса современной музыки и разрыва между галантным и ученым стилями. Преодолеть же этот разрыв — каждый по-своему — сумели только Гайдн и Моцарт.

Встречи у ван Свитена становятся поводом для основательных занятий Бахом. Сначала Моцарт аранжирует для струнного трио своего покровителя три фуги из «Хорошо темперированного клавира» и одну из «Искусства фуги», затем органный сонату (№ 2), а также фугу Вильгельма Фридемана Баха. К первым четырем фугам он сам сочиняет прелюдии в медленном темпе, а для обоих других произведений использует с этой целью отдельные части органных сонат Баха. Для четырех музыкантов ван Свитена — сам Моцарт исполняет партию альты — он собственноручно переключает пять фуг из «Хорошо темперированного клавира». Они сохранились, но первоначально их было, вероятно, шесть или даже больше. Так, при благожелательном одобрении Констанцы (единственное свидетельство в пользу ее *музыкальности*), начался для Моцарта период сочинения фуг, самые явственные следы которого несет на себе месса *c-moll*.

Показательно, что только часть этих фуг была дописана до конца. Для клавирно-скрипичной сонаты *A-dur* (K. 402) Моцарт в качестве финала начинает писать фугу, но не заканчивает ее по двум причинам: во-первых, потому что пишется она для Констанцы, во-вторых, потому что это фуга, а законченные фуги имеют архаический привкус. В чем же причина того, что даже мастерски сделанная фуга из K. 394 (апр. 1782) не выдерживает соперничества с фугами Баха — хотя бы с той же фугой *c-moll* из «Хорошо темперированного клавира, I», которой она явно подражает? И это несмотря на все искусство, проявленное в увеличении, уменьшении, стреттном проведении темы:



Дело в том, что тема эта слишком «ученая», слишком нейтральная, слишком не моцартовская, а фуги Баха всегда баховские, и



этот, который «обычный» слушатель может и не приметить, в восприятии знатока обретает особую, двойную драматическую функцию: он и лирическая передышка в вихре финала, и в то же время — как бы внезапное озарение, явление чистейшей красоты: символизируя, что все в этой драме лишь видимость, он вызывает сладостное и шемящее чувство нереальности происходящего.

А потом возникнут сложнейшие комбинации начального построения Allegro Пражской симфонии, особенности которого Моцарт уяснил себе, только набросав его эскиз. Здесь переплетены чуть ли не дюжина мотивов, но слушатели воспринимают всю структуру, как совершенно естественную, она здесь вовсе «не пахнет ученостью». Ничего в этом роде мы не найдем у Гайдна: он, напротив, любил начинать как можно проще и группу тем вводил как можно незаметнее, чтобы потом — в длинной, остроумной и часто бурной разработке — показать, что можно сделать из такой простоты.

Гайдн — композитор неожиданный. Моцарт — несколько. У Гайдна реприза почти всегда результат драматического процесса, она вырывается из разработки, как молния из тучи. У Моцарта же разработка почти всегда подготавливает возвращение к репризе или же реприза возникает незаметно, как в первой части симфонии g-moll.

Визева и Сен-Фуа жаловались на краткость моцартовских разработок, считая это отцовским наследием. Наследие отца, у которого сын так мало заимствовал? Но почему же в таком случае, познакомившись с Гайдном, он не стал удлинять свои разработки? И разве краткость — порок? Разве Пражская симфония, столь сложная сама по себе, нуждается в длинной разработке? И разве существующая разработка не говорит о возросшей строгости и уплотненности комбинационного мышления?

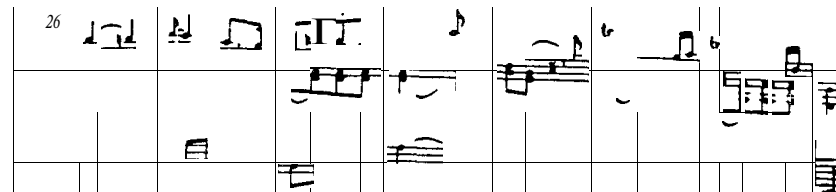
В медленной части Пражской симфонии таится еще пример удивительного сплава галантного и ученого стиля, сплава, достигнутого Моцартом в последние годы жизни. Здесь, в самом начале экспозиции, возникает унисонный мотив:



который сразу же переходит в канонический диалог между скрипками и басами на фоне простого гармонического «заполнения» у остальных струнных и валторн. В разработке же не только самый канон хроматически заостряется, но и «заполнение» его становится богаче, взволнованней, особенно в партии второй скрипки:



Подобных примеров у Моцарта сотни и тысячи. Они свидетельствуют о вторичной наивности — качестве, которое обрели, и то по прошествии долгой, в сущности, жизни, всего несколько мастеров во всех видах искусства. Тем удивительнее этот дар у Моцарта который прожил всего тридцать шесть лет. Порой он демонстрирует свое мастерство несколько откровеннее, например когда в конце части добавляет к мотивному материалу новый контрапункт — то прихотливый, как в финале струнного квартета Es-dur (K. 428):



то полный искреннего чувства, как в Andante cantabile квартета C-dur (K. 465). Andante это заканчивается кодой, где первая скрипка *высказывает* то, что раньше в побочной партии пряталось за диалогом и комбинационной игрой. Сравните подобные приемы с шумной полифонией увертюры «Мейстерзингеров», и вы тотчас поймете, что я хочу сказать.



## КРУГ МОЦАРТОВСКИХ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

Немецкий ученый Густав Энгель, певец и филолог одновременно, решил к столетнему юбилею моцартовского «Дон-Жуана» подвергнуть оперу математически-гармоническому анализу.

Он попытался доказать, что произведение это не только начинается и заканчивается в D-dur, но еще с совершенной точностью возвращается к исходной точке своей абсолютной звуковой высоты, при условии, если рассматривать его в целом с точки зрения чистого, а не темперированного строя. Речитативы при этом были оставлены без внимания. Ибо если учитывать и их, то опера в чистом строе должна была бы непременно закончиться чуть ли не на кварту ниже. Ведь и без того исследователь достиг желаемого результата лишь потому, что тональность B-dur в большом речитативе *accompagnato* донны Анны в первом акте он истолковывает как Ais-dur.

Были, да и теперь есть лица, которые отнеслись к этой попытке, как к чудовищнейшему попранию музыкальной науки (так, по крайней мере, отнесся к ней Брамс). Впрочем, ее можно признать кое в чем даже полезной, ибо этот усердный и дурацкий труд служит еще одним доказательством того, что с акустической стороны у Моцарта тоже все обстоит безупречно. Он подтверждает и простейшее наблюдение: создавая большую оперу, охватывающую предельно далекие аффекты — чистейшую буффонаду и самые мрачные бездны души, — Моцарт обходится на редкость тесным кругом тональностей.

Если говорить о бемольных тональностях, то в «замкнутых» номерах «Дон-Жуана» композитор не идет дальше Es-dur; если о более светлых, диэзных, то здесь дважды встречается A-dur и только раз, в сцене на кладбище — E-dur. Действительно, основной тональностью «Дон-Жуана» можно считать d-moll или D-dur, и вокруг этого центра вращаются лишь ближайшие родственные планеты. Но какое же A-dur звучит в дуэте оболыщения («La ci darem la mano»), в терцете искушения («Ah, taci, ingiusto core»)! Здесь все до краев полно чувственностью. Еще капля, и сосуд взорвется! А какое E-dur звучит в сцене на кладбище! В нем олицетворен холодный, яркий, до жути яркий свет луны. И демоническое отклонение в C-dur уже заранее предвещает гибель нашего безнравственного кавальеро («cavaliere estremamente licenzioso»). *Большой* экспрессии и более скромными средствами добиться

невозможно. Именно в этом проявилась революционность Моцарта, хотя он ничем ее не подчеркивает и не преступает обычных рамок.

Не следует думать, что Моцарт вынужден был сковывать себя в силу ограниченных возможностей оркестра, и прежде всего валторн и труб. Арию Эльвиры в «генделевском стиле» («Ah, fuggi il traditor») сопровождают только струнные; ничто не мешало Моцарту выразить напряженность аффекта в соответствующей этому напряжению тональности. Но он остается в D-dur. Тональность эта его вполне устраивает; более того, он видит в ней единственную возможность придать властному, настойчивому предупреждению необходимую силу и твердость.

Да, кажущаяся сдержанность Моцарта имеет более глубокие корни. Она присуща всем его произведениям. Его мессы, литании и прочие церковные произведения написаны только в C-dur, D-dur, F-dur, Es-dur, да и в своих симфониях и концертах он никогда не выходит за пределы тонального круга между A-dur и Es-dur. Конечно, тут опять можно сказать, что Моцарта понуждало к этому применение натуральных валторн и труб. Но ведь он так же скромно (за немногими исключениями) и в других произведениях, где подобная сдержанность вовсе не диктуется необходимостью — например, в квартетах и квинтетах, в трио, в клавирных или скрипичных сонатах. Можно подумать, что Моцарт и понятия не имел о «Хорошо темперированном клавире», а между тем, как мы уже говорили, он знал его с 1782 года и фуги из него переложил для струнного трио и струнного квартета. При этом некоторые он транспонировал из далеких и «трудных» тональностей в более простые — в данном случае только для того, чтобы облегчить музыкантам исполнение.

Сказать, что в этом самоограничении Моцарт не отличается от своих современников, было бы неправильно. Дальше, чем он, идут не только так называемые мангеймцы, и не только венские симфонисты — достаточно вспомнить симфонию H-dur для струнных М. Г. Монна или симфонию E-dur Михаэля Гайдна. Даже у Йоганна Кристиана Баха, любимого моцартовского образца, есть симфония E-dur. Самый же передовым из всех был Йозеф Гайдн. И даже не поздний Гайдн, а ранний. Еще до 1773 года он создал симфонии E-dur и e-moll, H-dur, f-moll и fis-moll (Прощальная симфония). Есть у него и квартеты E-dur и f-moll, а в 1781 году появляется h-moll — тональность, к которой Моцарт относился с чрезвычайной осторожностью.

Еще заметнее становится контраст между ними, когда рассматриваешь соотношение тональностей *внутри* произведения и сравниваешь то значение, которое Гайдн с одной стороны, а Моцарт — с другой, придают модуляции внутри отдельных частей. Чтобы в дальнейшем говорить только об этом контрасте, посмотрим клавирные трио Гайдна. У Моцарта соотношение медленной части с крайними — это всегда соотношение доминанты или субдоминан-

ты, медианты (параллельный мажор в минорных произведениях) или, случается, минора в мажорных произведениях. В трио Гайдна с Rondo all'ongarese (G-dur) средняя часть написана в E-dur; в трио с финалом alla tedesca (Es-dur) средняя часть — в H-dur. В точном соответствии с этим, средняя часть трио As-dur дана в тональности E. Средняя часть трио Es-dur (Петере) написана в G-dur. В трио fis-moll средняя часть дана в Fis-dur (это та самая часть, которая в транспонированном виде появится вновь в одной из Лондонских симфоний). Последнее трио Гайдна (1795) написано в тональности es-moll.

Попытка объяснить все это субъективностью или, чего доброго, «романтизмом», мало чем нам поможет. В применении к Гайдну и Моцарту такие определения можно употреблять только с величайшей осторожностью. Неверно было бы также приписывать предполагаемую субъективность или романтизм именно *клавирной* музыке Гайдна, поскольку его трио — это, в сущности, те же клавирные сонаты с более или менее обязательным сопровождением. Правда, собственно клавирные сонаты Гайдна несколько пестрее сонат Моцарта в смысле выбора тональностей, однако взаимоотношения между медленной и обрамляющими частями (если только это вообще не двухчастные сонаты) в них вполне обычные.

Впрочем, и среди гайдновских клавирных сонат есть одна — Es-dur, op. 82, появившаяся в 1798 году, где Adagio написано в E-dur... Да и в струнных своих квартетах Гайдн действует свободнее, чем Моцарт: в его квартете c-moll op. 17, 4 (1771) Менуэт написан в C-dur, медленная часть в Es-dur. Что касается позднего периода творчества Гайдна, то нам достаточно вспомнить так называемый «Reiterquartett» g-moll (op. 74, 3) с Adagio E-dur или квартет d-moll (op. 76, 1) с великолепным Largo Fis-dur.

Как объяснить это своеобразие Гайдна? «Оригинальностью»? Но подобное объяснение само требует объяснения. Это стремление души прорваться в более яркую, богатую область чувства. Это взлет, полет, который так часто необходим был земному, почвенному Гайдну, — попытка его уйти от всякого «юмора» и всякой заботы, от слишком уж крепкого здоровья.

Для аристократа Моцарта что-либо подобное просто невозможно. Он не подражает этим стремлениям Гайдна, хотя они и должны были броситься ему в глаза. С таким же молчаливым отрицанием относится Моцарт к «скерцо» или «скерцандо», которыми Гайдн заменяет или видоизменяет менуэт. Особенно отчетливо проступает эта замена в Русских квартетах Гайдна, написанных в 1781 году, многие черты которых послужили Моцарту образцом. Но Моцарт твердо держится менуэта. Можно даже сказать, что с этих пор его менуэт становится еще больше менуэтом, чем прежде. Достаточно вспомнить о трех больших симфониях, написанных Моцартом в 1788 году, где характер менуэта особенно подчеркнут. Глубокое уважение к унаследованной форме, глубокое понимание ее законов обусловило большую связанность с ней, большую тра-

диционность Моцарта по сравнению со старшим по возрасту Гайдном.

Но так только кажется. Можно оберегать любые формы и все же внутренне быть независимее многих революционеров. Моцарт впитывает в себя традицию и выбирает простейшие, незаметнейшие исходные точки для того, чтобы дальше других углубиться в неведомое. Тональности он придает совсем иное значение, чем Бах, Бетховен и многие другие мастера, в том числе и Гайдн. Любкой тонко чувствующий музыкант замечал, вероятно, что у композиторов этих с определенными тональностями тесно связаны определенные мелодические обороты или фигурации. У Баха, например, с G-dur связаны цепи секстолей, с d-moll — особого рода взволнованная фигурация (в сочетании с хроматикой).

Специфический блеск, присущий у Бетховена тональности C-dur, связан, как правило, с аккордовой фигурацией: вряд ли кто, к примеру, не признает в Allegro сонаты c-moll op. 111 *невольных* воспоминаний и мыслей, возвращающих нас к Вальдштейн-сонате, и эти отголоски давних времен — времен юношеских, неотягощенных чувств — не могут не вызвать в слушателе глубокого волнения.

Речь, видимо, идет о своего рода *идиосинкразии*, которая при выборе тональности в одних случаях *исключает*, а в других облегчает доступ определенным мелодическим оборотам. При этом мы совсем опускаем вопрос о *характере* тональностей, ибо кардинально решить его вообще невозможно. Каждого композитора пришлось бы опрашивать о характере *именно его* тональностей, а чтобы ответить, нужно быть не только психологом, но и историком. Например, определенная связь хроматики с тональностью d-moll восходит ко временам еще не темперированных клавишных инструментов, когда в пределах дорийского лада выгоднее всего было распорядиться практически применявшимися полутонами *cis, gis, fis, b, es*. Сам Моцарт в финале струнного квартета К. 173 написал хроматическое фугато на тему, десятки раз встречавшуюся в XVII веке и буквально воспроизведенную в одной из фуг Иоганна Пахельбеля. Моцарт находился под влиянием традиции глубже, чем сам это сознавал.

Тональность у Моцарта *нейтральна* — как бы тщательно он ее каждый раз ни выбирал. Но его C-dur, D-dur, Es-dur открывают перед нами несравненно более обширное, богатое пространство, чем перед другими его современниками. Это плодородная почва, на которой могут произрастать не только розы, но и кипарисы. Лишь в редких случаях он использует тональность для однозначной характеристики: например, a-moll, как начало «чужестранное», и A-dur, как шумное, служат ему для характеристики «alla turca»; h-moll принимает у Моцарта почти экзотический характер, как, например, в романсе Педрилло в «Похищении из Сералия». Романс этот написан не просто в h-moll, а как бы с переливами между Fis-dur и D-dur.

Нейтральность или, вернее, многозначность, переливчатость моцартовской тональности отчетливо проявляется не столько в разработках, сколько в экспозициях. В разработках Моцарт часто куда консервативнее Гайдна, хотя в отдельных случаях оказывается намного впереди, например, в крайних частях симфонии *g-moll*, где он затрагивает предельно далекие области. Но особенно явно сказывается его понимание тональности в экспозиции. Никакие усилия не кажутся Моцарту чрезмерными для того, чтобы утвердить тональность в экспозиции. И чем зрелей он становится, тем больше уделяет этому внимания — напомним симфонию «Юпитер». Упустить такую возможность он считает капитальной ошибкой — об этом свидетельствует начало его «Музыкальной шутки» (К. 522), где вводный тон к доминанте появляется много раньше, чем следует (из этой «Музыкальной шутки» можно было бы «вычитать» всю эстетику Моцарта, только в обратном смысле).

Потребность коснуться в экспозиции более темных тональных областей является одной из своеобразнейших моцартовских черт, причем «отступления» эти всякий раз опять-таки способствуют утверждению основной тональности. Возьмем струнный квартет *C-dur* (К. 515) с отклонением в *As-dur* (такт 47) и последующим напряжением, разрешающимся в квартсекстаккорд *C-dur*: самая «плоская», самая ходовая тональность (*C-dur*) становится благодаря этому ходу великолепнейшей целью, сияющим открытием.

Подобные приемы вовсе не являются завоеванием зрелого Моцарта. Они с полной отчетливостью выступают уже в последней зальцбургской симфонии (К. 338), в экспозиции которой Моцарт расцветивает светлую область *C-dur* и *G-dur* преломленными лучами тональностей *F-dur*, *f-moll*, *a-moll*, *D-dur*, *e-moll*. Путь здесь от тоники к доминанте совсем не гладок и полон волнующих переживаний: *C-dur* вовсе не «легкая» тональность, не тональность клавирной «легкой сонаты» («*sonata facile*»). Еще прекраснее становление и утверждение тональности в клавирном концерте К. 467, и именно благодаря таким богатейшим связям: кажется, что композитор приводит все новые и новые доказательства того, как хороши *C-dur* и *G-dur*, без конца то отклоняясь, то возвращаясь к ним.

Все сказанное о *C-dur* можно отнести и к *D-dur* или *Es-dur* — самым нейтральным тональностям Моцарта; в меньшей степени к *F-dur*, *A-dur* или *G-dur*, которые имеют у него более специфическую окраску. *B-dur* находится посередине. Приведем один лишь пример: как краток, сжат, как почти по-шубертовски богат мелодическими находками ритурнель *tutti* в клавирном концерте *G-dur* (К. 453), возникающий словно бы из взволнованной, взбудораженной глубины; нахождение мотпвов и выбор тональности сливаются здесь в единый творческий акт. А вот *F-dur* для Моцарта — более спокойная в сравнении с *C-dur* тональность; она попроще и несет в себе отзвуки пасторали. В симфониях позднего периода Моцарт не обращался уже ни к *G-dur*, ни к *F-dur*, а только к *C-dur*, *D-dur*

и *Es-dur*, и лишь однажды, в виде исключения, к *g-moll*; нейтральность указанных тональностей предоставляла ему большую свободу и больший ракурс действия.

В силу этой нейтральности любая модуляция у Моцарта строже соотносится с главной тональностью, а любое отклонение подчеркнуто сильнее, чем, скажем, у Гайдна. Тот не боится, особенно в клавирных сонатах и клавирных трио, появления новых (по отношению к основной тональности) ключевых знаков, действующих на большом протяжении и часто полученных путем энгармонической замены. То, что ощущение тональности от этого слабеет, его не смущает. У Моцарта не встретишь ничего подобного. Свобода модуляции никогда не является для него предметом игры; да и с расширением рамок тональности, на его взгляд, тоже шутить не следует. Если донна Эльвира поет уже упомянутую выше арию «в генделевском стиле», значит, ария эта написана в «стабильнейшей» тональности — *D-dur*, и она не смеет выйти из нее ни на такт; движение здесь возможно только по самому узкому кругу. Если в «Свадьбе Фигаро» Барбарина ищет утерянную булавку, то самый выбор тональности подчеркивает комизм этой крохотной каватины: *f-moll* — тональность мрачной патетики — применена для пустяка, для передачи горести наивной — правда, не очень уже наивной девушки.

Моцарт, так же как Бах, принадлежит к редкой породе консервативных революционеров или революционных консерваторов. Мы уже упоминали, что в эпоху, когда были в ходу ложные параллели между историей музыки и историей изобразительных искусств, Моцарта сравнивали с Рафаэлем, и что из всех параллелей это самая несостоятельная. Применительно к Рафаэлю справедливо звучат слова Микеланджело: на примере этого юноши ясно видишь, чего можно достичь благодаря учению. И действительно — это идеальное, каллиграфическое, вдохновенное совершенство при полной незатронутости души.

Моцарт тоже был великий ученик, но душа его никогда не знала покоя. Он перенял сложившийся зрелый язык искусства, но, конструируя его по-своему, перетолковывая его слова, сумел высказать старо-новые и знакомо-незнакомые мысли, как это делает великий поэт, который тоже довольствуется двумя-тремя десятками букв алфавита, не изобретает новых слов, и все же говорит то, что еще никем не сказано.

## ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Есть два пути для рассмотрения инструментального и вокального творчества Моцарта. У каждого из них свои преимущества и свои недостатки. Можно, не разделяя произведений Моцарта по жанрам, идти вперед в хронологическом порядке от одного произведения к другому, от детских менюэтов к Реквиему. Так можно проследить весь процесс творческого развития, от ростка до древа с теннстой кроной и плодами, ощутить его, как изумительное в своем единстве и цельности явление, невзирая на препятствия, неудачи и провалы, ожидающие нас на данном пути, ибо полного собрания сочинений Моцарта не существует. Однако если пойти этим путем, то исследование творчества Моцарта окажется в чрезмерном подчинении у его биографии. Над ним нависнет опасность рационалистического метода с одной стороны, и сложность всего неисследованного и запутанного — с другой.

Деление на жанры таит в себе другую угрозу: мы делим то, что, по существу, неделимо. Ведь на вокальную музыку часто влияет инструментальная, а на инструментальную — вокальная. У «Волшебной флейты» и пьес для механического органа есть нечто общее в стиле, не говоря уже о произведениях, принадлежащих той же области, но различных по назначению — таких, как «Волшебная флейта» и Реквием. Порой мы вправе сопоставлять произведения очень далекие друг от друга, например — первый зальцбургский струнный квинтет с пятью или шестью шедеврами, созданными в последние годы в Вене. Правда, для этого потребуются некоторые усилия. И все же мы предпочитаем этот второй путь. Ибо творчество Моцарта не только универсально, но и чрезвычайно устойчиво во всех областях. Пусть Моцарт перебрасывается от произведения к произведению, тем не менее он с большой точностью, вернее, все точнее соблюдает различия в жанрах, даже когда сочиняет вещи глубоко индивидуальные, полностью «в своем роде» (*sui generis*).

Так, в «Милосердии Тита» опера seria становится еще больше seria; в «Так поступают все» опера buffa — еще больше buffa, в «Волшебной флейте» зингшпиль — еще больше зингшпиль, точнее говоря, он становится «немецкой оперой». Еще яснее выступает эта черта в инструментальной музыке Моцарта. Его дивертисмент — это квинтэссенция дивертисмента, квартет — квинтэссенция квартета. В поздние годы Моцарт предпочитает писать дивер-

тисмент для трех струнных инструментов, а не для четырех, чтобы по составу он не мог быть спутан с настоящим квинтетом. Когда Моцарт начал писать инструментальные произведения, область симфонической и камерной музыки находилась в состоянии некоторой неупорядоченности, и Моцарт вначале с этим мирился. Но год от года вкус его становится все изысканнее, чувство жанровой обусловленности и устойчивости все строже.

Ход нашего изложения таким образом определился: прежде всего отделим сочинения Моцарта для клавира и произведения всех тех жанров, в которых участвует клавир, от остальных камерной музыки, которую мы обособим здесь именно потому, что клавир в ней не участвует. Камерная же музыка, естественно, будет отделена от симфонической, в которой духовые инструменты играют все большую роль. Но есть еще музыка, противостоящая камерной. Это серенады и кассации, предназначенные для исполнения на открытом воздухе, — в известной мере они отличаются и от камерных дивертисментов. И тут мы выскажем нечто парадоксальное для XIX и XX столетия, но совершенно естественное для XVIII: камерная музыка, предназначенная для одних струнных, звучит *серьезнее*, чем камерная музыка, в которой участвует клавир. Развитие струнного квартета протекает в более высокой сфере, чем развитие клавирного трио.

Почему? Ответить можно, только обратившись к истории. И тот, кто поразмыслит и взвесит все обстоятельства, вынужден будет согласиться, что явление это наблюдается не только у Гайдна и Моцарта, а в известной мере и у Бетховена. Но Моцарт начал свой путь как клавирист, и он был бы не Моцарт, если бы не возвел свой инструмент на вершину славы. Камерная музыка, симфонизм, пианизм, все сливается и сплавляется в его клавирном концерте — этой вершине его инструментального творчества. Поэтому мы не совершим ошибки, если начнем исследование с его камерной и симфонической музыки, потом рассмотрим клавирную, то есть произведения, предназначенные для клавира соло и в сочетании с другими инструментами, и в заключение посвятим особую главу их синтезу — клавирному концерту.

## КАМЕРНАЯ МУЗЫКА ДЛЯ СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Когда Моцарт написал свой первый струнный квартет (К. 80) — а произошло это во время его первого итальянского путешествия, вечером 15 марта 1770 года в гостинице в Лоди, — у этого жанра не было еще длинной предыстории: она и сегодня недостаточна ясна. Никто не сумел объяснить подробно, как же случилось, что basso continuo — незаменимый слуга, роль которого в любой оркестровой и камерной музыке исполнял клавишный инструмент, оказался отстранен от дела или освобожден из рабства, и каким образом возникли современная симфония, современный

струнный квартет. Консервативные паццы долго цеплялись за своего старого слугу, без него немислима ни одна кантата Баха, ни одна оратория Генделя, ни один концерт Вивальди. Мы сможем прочесть в любой гайдновской биографии, что еще в начале 90-х годов Гайдн «аккомпанировал» в Лондоне своим симфониям на чембало, то есть на клавесине, хотя в этих симфониях уже давным-давно нечему было аккомпанировать.

Ясно одно: исчезновению basso continuo способствовало то, что мы теперь называем «музыкой па открытом воздухе». Италия, Вена, Богемия — страны и города, где музицировали не только в комнатах, где были теплые влюбленные ночи, дворцы с прохладными внутренними дворами и темными лоджиями, — все они могли в равной мере похвалиться своими достижениями. И уж, конечно, камерная, то есть комнатная музыка, возникла отнюдь не в комнатах. В венецианской гондоле клавесин уместиться не мог. И когда музыканты тянулись в Вену или в Прагу — обычно четверо струнников и пара духовиков, — они тоже не таскали с собой ящик с проволочными струнами, на котором музыкант левой рукой играл basso continuo, а правой заполнял «гармонию». Вот такого рода обстоятельства изменили всю структуру этой ветви музыкального творчества.

Неожиданно оживают *средние* голоса. Во времена генерал-баса верхние голоса и бас превратились в полярные силы: вверху один или два концертирующих голоса, внизу более или менее сопровождающий или поддерживающий, более или менее участвующий в тематическом развитии бас. Идеальной формой эпохи считалось сонатное трио — две соревнующиеся скрипки и чембало (или виолончель). Теперь используются уже четыре струнных инструмента: первая скрипка все еще является ведущей, виолончель все еще поддерживает ее, но вот вторая скрипка и альт уже пытаются вставить свое словечко.

По правде говоря, вначале оно не очень-то заметно. Серенада, маленькая или большая *Nachtmusik*, кассация должны быть простыми и доступными, отдельные их части — короткими. Никаких сложных частей в форме сонаты или рондо; вкрадчиво-чувственное Adagio или Andante; два Менуэта. Струнные часто применяются в двойном или тройном составе, так что лучше избегать технических трудностей.

Однако вскоре, уже в 50-х, а может быть еще в 40-х годах, музыка такого рода становится порой слишком изысканной, слишком живой, слишком хорошей для мимолетного существования на открытом воздухе. И она перекочевывает в праздничные залы, в «камеру». Теперь формы смешиваются, равно как и стили, — мы и у Моцарта найдем вещи, в которых симфоническое начало перемешано с концертным, а оркестровое не столь уж резко отличается от камерного. У него есть серенады, которые, если опустить в них отдельные части, легко превратить в симфонии, а если уменьшить состав исполнителей, то в дивертисменты. Ничто не мешает ин-

струментовать «Маленькую ночную серенаду» Моцарта для оркестра — с контрабасами — или для камерного ансамбля. Только стиль, только внутреннее содержание определяют, принадлежат ли подобные произведения к области камерной или симфонической музыки, к дивертисментам или к квартетам.

Мы знаем, как медленно протекало у Гайдна это размежевание, как долго сочинял он квартеты, прежде чем стать создателем подлинного квартета. Его первые три-четыре произведения для струнного квартета еще наполовину, а может быть, и целиком — дивертисменты; мы даже не знаем точно, какими инструментами они исполнялись. Известно, что квартет B-dur (ор. 1, 5) — это просто симфония, итальянская симфония без духовых инструментов. И столь же легко превратить струнные квартеты в симфонии или серенады, добавив к ним два гобоя и пару валторн. Право же, музыку раннего Гайдна и раннего Моцарта следовало бы рассматривать и как симфоническую, и как камерную.

А уж медленные, лирические части почти не отличаются по стилю и содержанию; их можно без ущерба поменять местами. Однако хотя и медленно, но размежевание все же происходит. У Гайдна этот процесс завершается в ор. 9, то есть в конце 60-х годов, и квартет — после странствий окольными и странными путями — возвратился в «камеру», которую некогда покинул, как революционно настроенный бунтарь. Теперь он стал *настоящей* камерной музыкой, он отмежевывается от музыки на открытом воздухе. Ему нужны уже не слушатели, а только музыканты, только исполнители, и это определяет его стиль, подобно тому, как стиль **вбкальной** камерной музыки XVI столетия, и особенно итальянского мадригала, определялся тем, что она была музыкой в первую очередь для *певцов*, и ей не нужны были слушатели.

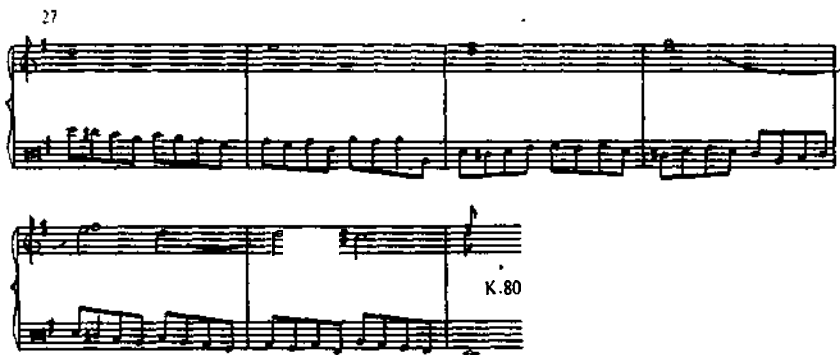
История музыки слишком часто забывает, что не все упирается в анализ, в тонику и доминанту, в разделение на экспозицию, разработку, ложную репризу и репризу, что музыка была некогда чем-то живым, рожденным для определенной цели, объяснимой только теми условиями, при которых она возникла. Всю музыку прошлого можно было бы разделить на такую, которая предназначалась либо для одних только исполнителей — играющих и поющих, — либо для слушателей. Все прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира» — на такие, которые можно или играть, или сыграть (перед кем-то); все сонаты Бетховена — на интимные и концертные. Варварство нашей концертной жизни проявится главным образом в том, что мы уже не ощущаем этих различий.

Первый квартет Моцарта, разумеется, еще не квартет. Он ясно показывает промежуточное состояние квартетной продукции начала 70-х годов. Стоит он особняком и не случайно возник в Италии, неподалеку от Милана; здесь в качестве прообраза чувствуется не Гайдн — квартета Гайдна ор. 9 Моцарт, видимо, еще не знал или в ту пору, может быть, не хотел знать, — а Джамбаттиста Саммартини, старый, семидесятилетний миланский маэстро, не столь-

ко учитель, сколько товарищ Глюка; тот самый Саммартини, которого Гайдн как-то охарактеризовал как «мазилку», наверное потому, что различие в стиле их квартетов и симфоний было действительно серьезным.

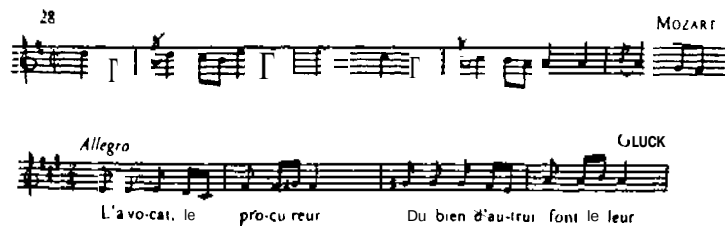
Саммартини галантен — и только. И у него есть произведения со староклассической мелодикой и фактурой, однако заслуга его состоит в том, что он, вместе с другими, помог вдохнуть в итальянскую музыку свободу, свежесть, непосредственность, придать ей изящную народность и народное изящество, буффонность и нежность, а порой банальность и шумливость.

Моцарт следует за Саммартини довольно точно: он начинает с нежного Adagio, затем дает шумное Allegro, а заканчивает все хорошо разработанным Менуэтом, то есть Менуэтом с трио в новой тональности — все это типично по-милански. Быстрая часть могла бы войти и в симфонию, первую же часть легко было бы превратить в трио-сонату старого стиля с двумя дуэтирующими скрипками и basso continuo, ибо виолончель здесь малоподвижна, почти безучастна, да и альт бездействует тоже. Зальцбургское происхождение юного композитора проявляется единственно в том, что разработку Allegro он начинает с уклоном в ученый стиль:



— но это приличествовало бы и старой топорной трио-сонате.

Странно, что Моцарт и позднее ценил свой первый квартет. В конце 1773 или в начале 1774 года он добавил к нему Рондо, само по себе прелестное, тема которого, в духе гавота, напоминает ариетту из «Острова Мерлина» Глюка:



зато написано оно совсем в другом стиле, чем три первые части, ибо это уже настоящая камерная квартетная часть. Гёте охарактеризовал бы весь квартет, в его четырехчастном виде, как «трагелаф»\*.

Итак, между 1770 и 1774 годами Моцарт стал квартетным композитором. Творчество его в этой области легко обозримо. Оно распадается на две большие группы произведений, резко отличающиеся друг от друга. В одну из них входят десять больших квартетов: шесть из ор. 10, Хофмейстер-квартет и три последних Прусских квартета ор. 18. Группа эта хорошо известна всем — начинается она с квартета D-dur (K. 387). Другая объединяет все, что написано до него, то есть до 1783 года, а именно: три подгруппы ранних квартетов, всего числом пятнадцать (K. 136—138; 100—160; 168—173); все они написаны в начале 70-х годов.

Эти три подгруппы тоже различны. Три квартета (K. 136, 137 и 138) созданные в первые месяцы 1772 года в Зальцбурге, в рукописи обозначены как «дивертисменты»; но этот заголовок дан, безусловно, не Моцартом, ибо дивертисмент непременно требует двух Менуэтов, а их-то в этих произведениях совсем нет. Все они трехчастны; в двух случаях медленная часть находится посередине, в одном — в начале. Это попросту симфонии для одних струнных, без гобоев и валторн. Лучше сказать, что они тяготеют к симфоничности в такой же мере, в какой первый моцартовский квартет тяготел к камерности. Думаю, что Моцарт написал их впрок перед последней поездкой в Италию, чтобы не отвлекаться от сочинения «Люччио Силлы», если от него потребуют симфоний. Вероятно, уже в Милане, тут же на месте, он, по мере возможности и надобности, вводил духовые инструменты в крайние части своих квартетов. Это подтверждается и выбранными тональностями.

Первый «квартет» D-dur ничем не напоминает камерное произведение. Его первая часть, скорее виртуозного характера в партиях ведущих скрипок, похожа на концертный дуэт. Вторая грациозна и нежна, совсем в итальянском духе. Последняя часть написана правда, не в форме рондо, но ей присущ его легкий, специфический дух. Начало разработки опять чуть подчеркнуто контрапунктом.

То же самое можно сказать и о втором номере, B-dur, только «нежная» часть стоит здесь в начале. За ней следует Allegro di molto, неожиданно написанное кистью al fresco. Быстрая заключительная часть дана в буффонно-симфоническом, а не камерном — шутовском или остроумном стиле.

Только последний из этих трех «дивертисментов», F-dur, обнаруживает следы дуализма. Первая часть здесь явно симфонична, остальные разработаны тоньше — не только Andante, но и заклю-

\* Мифический зверь у древних греков. Символическое определение такого произведения искусства, которое невозможно подвести под определенную жанровую рубрику. Гёте называл «трагелафом» своего «Фауста». (Ред.)

чительное, очень воистественное Presto (в данном случае ото рондо с минорным эпизодом в манере Йоганна Кристиана Баха), однако и его еще можно принять за оркестровый финал. Это ведь не оперные вступления, а итальянские симфонии, предназначенные для концертного исполнения, например, в салоне миланского генерал-губернатора графа Фирмиана.

Только в следующей группе из шести квартетов (К. 155—160) мы обнаружим решительный поворот к камерной музыке. Все шесть возникли в конце 1772 года на пути в Милан или в самом Милане. Если рассматривать предшествующие три «дивертисмента» как музыку камерную, то следовало бы сказать, что за полгода Моцарт, как автор квартетов, сделал успехи грандиозные. И все же тут есть известная взаимосвязь. Начальная часть первого квартета, сочиненного в «печальном Бодене», еще заигрывает с симфоническим тематизмом, но второй скрипке и альту даны уже особые роли, совсем иные, чем в симфонии. В имитационного типа разработке именно второй скрипке принадлежит прелестная пикантно певучая мелодия в h-moll, которую не так-то просто доверить оркестровым *primi*. Явные и тайные нити связывают этот квартет D-dur с Прусским квартетом К. 575, первая и вторая части которого тоже зародились в миланские счастливые солнечные дни. Финал звучит немного по-гайдновски, но тут скорее имеется в виду более поздний Гайдн, который вновь почувствовал вкус к такого рода «куцым» темам в рондо и виртуозным эпизодам в партии первой скрипки.

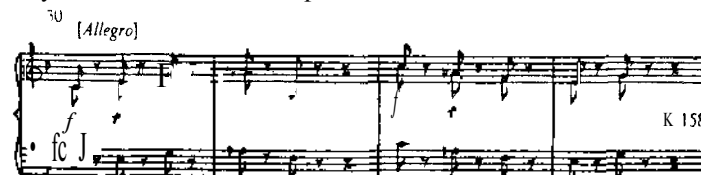
Первая часть второго квартета G-dur Моцарта (К. 156), может быть, тоже навеяна ранним Гайдном, но в целом произведение несет в себе такой сияющий отблеск голубых небес, какого никогда не знал Гайдн. Квартет этот в своем роде совершенство, и мы почти не решаемся рекомендовать его эпохе, которая утратила способность ощущать мимолетное, но все же вечное мгновение счастья.

Разработка на этот раз уже не носит налета учености. Она совсем не связана с темами экспозиции. Однако можно ли назвать ее галантной? Нет, ничего подобного не сыщется ни у какого другого композитора:



Автограф Adagio e-moll свидетельствует о рано созревшем художественном вкусе Моцарта: он отказывается от первого варианта с кантиленой, исполняемой первой скрипкой, и подчиненной ролью трех «сопровождающих» инструментов, потому что звучало такое Allegro слишком по-серенадному, слишком «по-итальянски». И пишет новый вариант, тончайше разработанный в камерном стиле — первый предвестник тех медленных частей, которые позднее возникнут из самых глубин чувства. А в финале (Tempo di Menuetto) уже всплывает мотив из «Так поступают все». Очевидно, создавая свою последнюю оперу buffa, Моцарт вновь вспомнил об этих квартетах — самых итальянских из всех, что он написал.

Такие предвестники будущих больших струнных квартетов обнаруживаются повсюду, во всех квартетах семнадцатилетнего композитора; и это не только предвестники. Ведь и весна не только преддверие лета, она сама по себе чарующее время года. Первой части квартета C-dur (К. 157) присущи праздничность и грация, которые и впоследствии будут связаны для Моцарта с этой тональностью, а в финальном Рондо есть заключительный «пуант». Медленная часть e-moll исполнена чисто *итальянской* пикантности и меланхолии. В первой части квартета F-dur (К. 158) начало разработки является удивительным предвосхищением начала второй части Менуэта из большого квартета Es-dur:





Правда, по характеру своему миланское Allegro ничуть не походит на менуэт, оно капризно и игриво. Как велики колебания чувства в этих квартетах Моцарта, можно судить по Andante, написанному в тональности, параллельной к доминантовой — a-moll, и полному меланхолии и бунтарских чувств. Столь же резкий контраст поражает в последующем квартете B-dur (K. 159), где между очень сдержанным и все же своеобразным Andante и чувственным Рондо (Allegro grazioso) помещено грандиозное, мрачное, страстное Allegro g-moll. Последний квартет в этой группе (K. 160), Es-dur, выдержан в более традиционном духе и более «симфоничен». Если бы мы не знали, когда именно он возник, мы причислили бы его, пожалуй, к предшествующей группе зальцбургских квартетов-симфоний (K. 136—138).

Судя по порядковым номерам и по времени написания, следующая группа струнных квартетов (K. 168—173) появляется довольно скоро после миланских (K. 155—160). Тем не менее их разделяет бездна. Это уже не итальянские, а австрийские, венские квартеты. Моцарт написал их — все шесть — в конце лета 1773 года. Пребывание в Вене в 1773 году сыграло решающую роль в развитии композитора — это конец его юных дней, его роли вундеркинда. Именно теперь, в пору большей зрелости, город этот обеспечил ему встречу с новым, уже не столь традиционным искусством (ведь в Италии опера и инструментальная музыка были навсего традиционны), и знакомство с революционером Йозефом Гайдном. Точнее говоря, с шестью гайдновскими квартетами (op. 17 и op. 20), которые вышли в течение двух предшествующих лет: op. 17 появился в 1771 году, а op. 20, так называемые «Солнечные квартеты» — в 1772 году.

Встреча эта совершенно выбивает Моцарта из привычной колеи. То же произойдет через десять лет, когда он встретится с Иоганном Себастьяном Бахом. И так же, как после встречи с Бахом Моцарт напишет ряд довольно суховатых фуг, так и сейчас, после встречи с Гайдном, он пишет ряд на редкость сухих сочинений для струнного квартета, слишком уж похожих на свой образец, но, конечно, с ним не сравнимых. Моцарт только подражает тому, что самостоятельно выработал более зрелый и старший по возрасту музыкант.

Серии гайдновских квартетов op. 17 и 20 в свое время тоже явились результатом творческого кризиса: Гайдн, который уже приближался к сорокалетию и пресытился галантным стилем, ощущал потребность в более углубленной, более серьезной, проникновен-

ной работе. И на первых порах не нашел ничего лучшего, как вернуться к учености — к контрапункту, к полифонии. Разумеется, не к строгой полифонии — у него было достаточно вкуса, чтобы не приплетать к своим квартетам, скажем, фуги в четном виде. Правда, он гордо озаглавливает финал своего квартета C-dur (op. 20. 2) «фуга на четыре темы» (Fuga a quattro soggetti) или финал квартета A-dur (op. 20, 6) «фуга на три темы» (Fuga a tre soggetti), но это только игра с фугой, стремление предоставить всем четырем голосам, в том числе альту и виолончели, возможно большую самостоятельность. И если в конце финала op. 20, 5, в Fuga a due soggetti Гайдн дает в партиях первой скрипки и виолончели стретную имитацию, то делает он это даже несколько демонстративно.

Однако, насколько индивидуальным было это мнимое возвращение Гайдна к староклассическому стилю, свидетельствует его не то горькое, не то юмористическое замечание в конце фуги C-dur: «Sic fugit amicus amicum» («Так друг бежит от друга»). При всем том мы ощущаем в этих квартетах ломку стиля, дуализм; они балансируют между галантностью и ученостью, в них сталкиваются такие, казалось бы, несоединимые вещи, как виртуозность первой скрипки, предельная упрощенность некоторых Менуэтов, экзотика «цыганского» Менуэта в op. 20, наряду с применением инструментального речитатива.

Справиться с подобным впечатлением Моцарту еще не под силу. Он, как всегда, подражает лишь тому, что ему близко, но освоить это по-настоящему не может. Поэтому подражание и видно невооруженным глазом. Впервые Моцарт пишет первую часть квартета (K. 170) в форме вариаций, как Гайдн в op. 17, 3; впервые он неожиданно в качестве финала пишет фуги (K. 168, K. 173), но делает это, отнюдь не повинаясь необходимости, которую ощущал Гайдн в поисках выхода. Поэтому и замысел обеих фуг, и выполнение лишены того индивидуального отпечатка, того юмора, которые присущи гайдновским финальным фугам. Мы уже знаем, что фуга d-moll использует самую распространённую, «всеобщую» хроматическую тему. Появляются и невольные реминисценции. Начало первой части K. 168 звучит, как эхо гайдновского op. 17, 3, да и тональность у них одинаковая. Тема одной из гайдновских фуг в op. 20, 5 появляется у Моцарта в Andante (K. 168):





Поскольку Гайдн в некоторых медленных частях возвращается к типу серенады (широко льющаяся кантилена первой скрипки с сопровождением), то и Моцарт отваживается на это — в К. 169. а еще явственнее в К. 170 и К. 172. Гайдновская независимость по отношению к традиции наталкивает Моцарта на мысль объединить в первой части К. 171 интродукцию (Adagio) и Allegro, вступающее в фугированном стиле. Интродукция используется также для окончания или закругления целого. Однако такие предвестники нового стиля, как комбинирование первой и второй темы в квартете *c-moll* Гайдна (ор. 17, 4), от него ускользают. Менюэты Моцарта становятся ритмически все прихотливее и капризнее; но только в четырех ~~нефугированных~~ финалах виден истинный Моцарт, пусть даже порой (К. 171) они вновь чересчур «симфоничны».

Гайдн, что называется, сбил Моцарта с толку. Впрочем, он и сам тоже несколько выбит из колеи. И все же Моцарт далек еще от того, чтобы сравняться со своим образцом в самобытности, в беззаботном отношении к условностям, в свободном движении голосов, в соединении народности и интеллекта.

Проще всего предположить, что эти шесть квартетов Моцарта явились на свет божий по указанию отца. Когда издатель Торричелла в конце 1785 года распространил их в копиях (это было уже после шести больших квартетов, посвященных Гайдну), они вызвали некоторое недоумение у любителей музыки и привели к перепалке между Торричелла и Артария, которая, конечно, была неприятна Моцарту.

Целых десять лет, с 1773 и по 1783 год — огромный период в короткой жизни композитора — Моцарт не писал струнных квартетов. Правда, в этот промежуток времени, точнее в 1777—1778 годах, во время пребывания Моцарта в Мангейме, Париже и Мюнхене, появилось несколько его квартетов — четыре для флейты и струнных инструментов и один с ведущим гобоем, но они относятся к другому жанру камерной музыки, более старому и «легкому», с гораздо меньшим «специфическим весом».

Три квартета для флейты (К. 285, 285-а и прил. 171) Моцарт написал в Мангейме по заказу богатого голландского меломана, мсье де Жана. Писал он их с крайней неохотой и не считал себя обязанным создавать произведения высокого класса. У него были неприятности с заказчиком, не пожелавшим уплатить всю сумму сполна, и это понятно. Ибо полноценен только первый квартет, D-dur, хотя бы по количеству частей. Их в нем три, а в двух других только по две. Полноценен этот квартет также по стилю и содержанию. В нем есть элементы концертирования, выдвигающие флейту на первый план. Однако скрипка и альт — особенно в Рондо — тоже имеют право голоса. Полное сладостной грусти Adagio h-moll — оно подготавливает Рондо — является, быть может, прекраснейшим из всех соло для флейты с сопровождением: оно должно было стать прелюдией к сцене «элизима» в «Орфее» Глюка. А самое Рондо представляет собой пьесу, полную веселья, мелоди-

ческой щедрости и тембрового очарования. Никто не мог бы вообразить, что вещь эта написана не с любовью (*con amore*).

Два других квартета (G-dur и C-dur) в какой-то мере возвращают нас к Иоганну Кристиану Баху, и не только потому, что они двухчастны. — они изысканны, нежны, но никак не более того. Финал второго примечателен разве лишь тем, что в нем, думается, заключен прообраз Thema *con variazioni* из серенады для духовых инструментов (К. 361). Последний из четырех квартетов для флейты (A-dur, К. 298), сочиненный в Париже, должно рассматривать только как шутку или озорство. В надписи к его последней части Моцарт сам «выпустил кота из мешка»: «Рондо-шутка, приятно-резвое, но не слишком быстрое, впрочем, и не слишком медленное — и так и сяк — изящно и выразительно». Но, к сожалению, изящество и выразительность никак не вяжутся с темой, заимствованной Моцартом из мелодии Паизиелло на текст: «Chi mi mostra, chi m'addita, dove sta il mio dolce amore».

Пьеса отличается какой-то шарманочной бесстрастностью, чуждой Моцарту даже в самые скверные его минуты. Произведение это — пародия. Первая ее часть — тема (двухчастная) с четырьмя вариациями: стоит флейте, скрипке, альту и, наконец, виолончели произнести поочередно свое изречение (*Sprüchelein*), как все заканчивается. Вторая часть — Менюэт; он здесь предельно краток и банален. В пародийной манере Моцарт излил в этом квартете свою ярость и презрение к той никчемной музыке, которая обеспечивала славу и деньги «итальянским» композиторам. Персональной мишенью его недовольства был, вероятно, Джузеппе Камбини, а фактической — жанр диалогизированного квартета на темы арий (*quatuor d'airs dialoqués*), который тот культивировал.

Незадолго до того у Моцарта с Камбини была небольшая стычка, возникшая из-за творческой и светской неурядицы. (Не могу умолчать о том, что де Сен-Фуа недавно отнес это произведение к 1786—1787 годам и полагает, что оно возникло в венском кружке Жакенов. В пользу этого говорит происхождение автографа и тот факт, что доказать появление мелодии Паизиелло до 1786 года невозможно. Признаюсь, что без вторичного изучения рукописного оригинала я прийти к определенному решению не могу. Несомненно лишь пародийный характер этого произведения.)

Со всем иначе обстоит дело с квартетом для гобоя (F-dur, К. 370), который Моцарт со всем присущим ему честолюбием написал для гобоиста Фридриха Рамма. Возник он в январе или феврале 1781 года в Мюнхене, в то самое время, когда Моцарт работал над «Идомеенем». «Рамм принадлежит (как заверил нас и Гербер в своей музыкальной энциклопедии) к первейшим из ныне здравствующих гобоистов, и, право же, мы не преувеличим, утверждая, что никто другой так не владеет искусством извлекать из гобоя прекрасный, округлый, нежный и верный звук, в сочетании с потрясающей глубиной *forte*. Вообще он играет столь деликатно, легко и выразительно, что чарует слушателей. Рамм обращается со

своим инструментом соответственно его истинной природе и делает это так умно, с такой профессиональной ловкостью, как это свойственно мало кому из гобоистов. Он с большим чувством исполняет *Adagio*, но умеет вложить в него и мысль, и огонь, если только того требуют аффект и вдохновение». Эта характеристика Рамма, которую мы взяли из «Баварского музыкального лексикона» Липовского, дает представление и о том, как исполнялся моцартовский квартет, исключая разве «потрясающую глубину в *forte*».

Квартет для Рамма — подобие первого квартета *D-dur* для флейты, но поднятое на более высокую ступень искусства и мысли: та же склонность к концертному исполнению, вплоть до маленькой каденции в *Adagio (d-moll)* и весьма необычного для Моцарта приема в финальном Рондо: в то время, как три струнных инструмента бредут себе, не спеша, в размере шесть восьмых, гобой исполняет совершенно естественным образом влиться опять в общий хор. Какой шедевр! В нем так слились особенности концертной и камерной музыки, что его можно сравнить опять-таки только с моцартовским поздним квинтетом для кларнета.

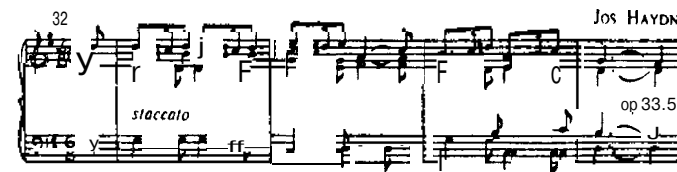
Шесть струнных квартетов, следовавших после столь большого перерыва за венскими квартетами 1773 года, — это тоже венские квартеты, но уже в совсем ином смысле. Они вошли в ор. 10, посвященный Йозефу Гайдну, и сопровождаются знаменитым письмом-посвящением, написанным по-итальянски, письмом, обращенным к прославленному музыканту, к наставнику и другу, который уже высказал по поводу этих квартетов свое удовлетворение. Да они и не могли быть посвящены никому другому.

Сам Гайдн после «Солнечных квартетов» 1772 года не обращался к этому жанру целых девять лет, и только в 1781 году выступил снова с шестью квартетами ор. 33, посвященными русскому престолонаследнику Павлу (отсюда и название — Русские квартеты). Как подчеркивает автор, они написаны в «совсем новой и особенной манере». А уж если Гайдн что говорит — значит, так оно и есть. Композитор преодолел в этой области свой творческий кризис. Он уже не пишет фугированные финалы. У него появилась «совсем новая, особенная манера», заставляющая участвовать в диалоге все четыре инструмента: тематическое развитие. Его можно обнаружить уже не только в разработке — отныне *говорящим* становится даже кратчайший мотив, даже едва слышный ритмический намек; о господстве, или, наоборот, подчинении тех или иных инструментов в ансамбле речь может идти лишь в некоторых медленных частях. например, в «Вокальной сцене» (ор. 33, 5) или в «Серенаде» из ор. 33, 6. Ибо Гайдн не отказывается ни от одного из своих завоеваний, в том числе и от энергичных, крепких, простоватых менуэтов, хотя и называет их теперь «скерцо» или «скерцандо»; квартет ор. 33, 4, например, содержит настоящий менуэт.

Ничто не утрачено, приобретено всё. Русские квартеты с их сочетанием оригинальности и ума являются великим завоеванием

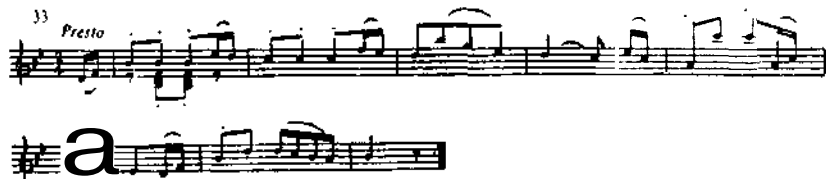
человеческого гения, даже независимо от их исторического значения. Ученость уступила место принципу облигатного голосоведения, и можно сказать, что без этих квартетов не возник бы высочайший идеал облигатной «работы» — первая часть «Героической». Бетховен был совершенно прав, говоря, что «явился на свет божий в качестве облигатного композитора»; он забыл только добавить: «благодаря Йозефу Гайдну».

Знакомство с Русскими квартетами — одно из самых глубоких впечатлений Моцарта-художника. Но теперь он не дает Гайдну подавить себя. Теперь он учится у него, как мастер у мастера: не подражает ему и не ущемляет свою индивидуальность. Когда в квартете *d-moll (K. 421)* Моцарт строит финал, как цепь вариаций, подобно Гайдну (в его ор. 35, 5), то, вопреки бросающейся в глаза родственности обеих тем, дань уважения (*omaggio*) здесь только кажущаяся. К тому же мы уже отмечали, что тема Моцарта является также *omaggio* и Глюку:



Итак, при всей родственности — какое различие между *G-dur* и *d-moll*! Дружелюбный Гайдн с его уютной половинной каденцией и демонический Моцарт со зловеще притаившейся хроматикой! Да, Моцарт сумел сохранить полную независимость. Если Гайдн в ор. 33 отказывается от строгих форм и как бы даже осуждает их, то Моцарт, наоборот, подчеркивает свое пристрастие к ним, особенно в финале первого квартета из ор. 10: тот начинается с фугато и весь построен на контрастах между ученым и галантным стилем, как впоследствии финал симфонии *C-dur*. Гайдн не может подвигнуть Моцарта писать средние части в виде «серенад», и менуэты Моцарт тоже не назовет «скерцо». Они у него не становятся остроумнее или неожиданнее с точки зрения ритмики и динамики; напротив — скорее серьезнее, и порой даже трогательнее, чем какое-нибудь *Adagio*. Таков, к примеру, фаталистический менуэт *d-moll* с хроматически нисходящим басом, или грустный, несмотря на «солнечную» тональность, менуэт *A-dur*.

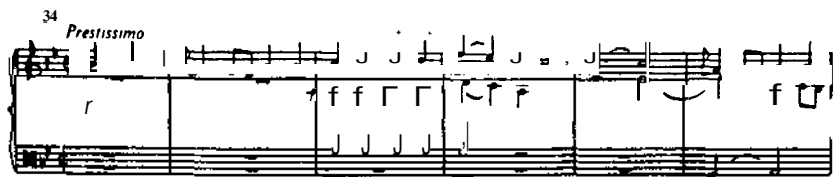
Выбор тональности, мажор и минор — все это имеет разное значение для Гайдна и Моцарта, хотя каждый в своих шести квартетах лишь однажды обращается к минору и хотя Гайдн в медленных частях теперь старается держаться ближе к основной тональности. Не подражает Моцарт и грубоватой веселости Гайдна, примером которой служит хотя бы финал ор. 33, 4:



В конце этого Рондо тема появляется вновь, но в упрощенной форме, *pizzicato*, как некий юмористический «козырь». Моцарт же в финале становится серьезнее, и его очаровательная мягкость оставляет слушателя растроганным. Разработка у Гайдна обычно рассчитана на остроумие: тут — постоянная игра с ложной репризой, после которой, собственно, и начинается веселая «возня» мотивов. Нельзя не смеяться, когда, такого рода шутка обнаруживается сразу же после начального восьмитакта, как, например, в первой части ор. 33, 5 — этом шедевре, полном юмора и ума. Моцарт к подобным шуткам не склонен, да и появление репризы связано у него с гораздо меньшими неожиданностями. Гайдна, напротив, так и тянет загадывать загадки своим слушателям. Это южно-немецкая форма поддразнивания, резко отличная от любви к неожиданности, свойственной Филиппу Эмануэлю Баху.

А вот и еще различие: Гайдн порой слишком уж пристрастен к первой скрипке и одаряет ее, особенно при повторениях в медленных частях, богатыми и тонкими фиоритурами. Моцарт этого не любит, он стремится к большей простоте и естественности изложения. Однако в посвящении Гайдну Моцарт говорит об этих шести квартетах: «Они — плод долгой и тщательной работы». И это абсолютно соответствует истине. Следы его усердия проступают почти на каждой странице оригинала. Кажется, ни в одной другой рукописи Моцарта нет такого количества подчисток, исправлений, отвергнутых вступлений. Но вся эта «тщательная работа» никому не должна быть заметна.

Великолепным примером художественной мудрости Моцарта служит начало финала К. 458. Вначале Моцарт написал так:

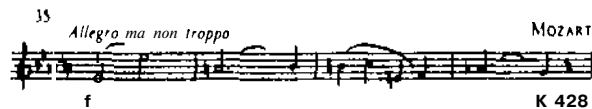


Но очень скоро увидел, что имитационное начало ослабит впечатление, которое должна произвести разработка, и «снял» всю «работу», весь «пот». Этим и отличаются три квартета, написанных несколько позднее (К. 458, 464, 465), от квартетов, составляющих первую половину той же группы (К. 387, 421, 428); в этом их «прогресс», если только мы отважимся приложить к ним подобное определение.

Леопольд считал (письмо к дочери, 14—16 февр. 1785), что квартеты эти «несколько легковаты, но великолепно скомпонованы». Удивительно, что Леопольда не шокировала интродукция в квартете C-dur, которая когда-то вызвала такую активность пишущей братии, а теперь, при всей ее гармонической смелости, кажется нам абсолютно законной. И все же Леопольд прав — три последних квартета ор. 10 действительно легче, искусство в них спрятано глубже, веселость кажется неомраченной — особенно в первых частях квартетов B-dur и A-dur. Но только на первый взгляд: как раз квартет A-dur Моцарт завершил грустным, так до конца и не просветлевшим заключением, погружающим слушателя в глубокое раздумье.

Эта часть произвела на Бетховена сильное впечатление (что является исключением для моцартовских финалов); сказалося оно, правда, в начальных, а не в последних частях его произведений, ибо Бетховен — оптимист.

Моцарт же здесь окончательно обрел себя; вряд ли среди его произведений мы встретим нечто более индивидуальное, чем шесть квартетов ор. 10. И глубже всего отличает их от гайдновских то, что «это музыка, рожденная музыкой», что это «профильтрованное искусство». Так называемый гайдновский «Vogelquartett» (ор. 38, 3), к примеру, остается Моцарту совершенно чуждым: создавался он если не на воле, то уж, во всяком случае, при распахнутых окнах — подражать этому невозможно. Но и Гайдн не в силах подражать Моцарту, не в силах заразиться напряженностью его внутреннего мира. То, что звучит у Моцарта хроматически-омраченно:



у Гайдна обретает безмятежную диатоническую ясность:



Темы Моцарта *содержат* «в себе» всё, гайдновские же — то, что должно еще развиться.

Шесть квартетов ор. 10 есть и останутся основным произведением Моцарта в этом жанре. За ними следует, как одиночка, квартет Хофмейстера, а затем половина новой серии — три Прусских квартета ор. 18, опубликованных в самом жалком виде за несколько дней до или после смерти Моцарта. Квартет D-dur (K. 499), написанный в августе 1786 года, через полтора года после квартета C-dur, достоин своего одиночества. Быть может, Моцарт написал эту вещь только в погашение долга своему другу и издателю Хофмейстеру, но, тем не менее, именно здесь он поставил перед собой трудную творческую задачу. Произведение это можно бы определить как синтез трех «более строгих» и трех «более легких» квартетов из ор. 10, начало же его как бы предвещает структуру всей вещи: спокойный унисон, дуэт-игра ансамблевых пар, поворот к серьезности в миноре, затем разрядка напряженности и канон между первой скрипкой и виолончелью, как дань учености, которую никто как ученость не ощущает.

Квартет этот строг и в то же время легок. Пленительное его звучание в некоторые моменты предвосхищает Шуберта. Менуэт здесь уникален. Кажется, что каждый голос в первой его части ведет свою роль, нисколько не думая о других исполнителях, а минорное трио — образец фехтовального искусства самого высокого стиля. Adagio с неслыханной еще доселе глубиной повествует о былом страдании. Финал — опять-таки одна из тех загадочных частей, в которой мажор как бы противоречит своей природе — он утрачивает веселость и звучит безутешно, вернее, остается безутешным под маской веселости и вопреки решимости, звучащей в заключении.

Прусские квартеты (K. 575, 589 и 590) составляют особую группу, потому что они посвящены дилетантствующему виолончелисту, королю Фридриху Вильгельму в Берлине; вернее, они были написаны с расчетом на возможность подобного посвящения, ибо в первом издании такового нет. Считаться с королевской «виртуозностью» было необходимо. Поэтому во всех частях первое место отведено виолончели, а вторая скрипка и альт отходят на задний план.

Эти квартеты несколько «концертны», и тем не менее они — чистейшая камерная музыка: по временам (например, в Менуэте последнего квартета) Моцарт совершенно забывает о своем царственном заказе. Все три возникли во время тяжелойшего, угнетенного душевного состояния композитора и все-таки выражают чистейшую радость. Это относится прежде всего к первому квартету, D-dur, в котором Моцарт использовал для первой и второй

частей незаконченные наброски (Incipits), относящиеся к счастливому миланскому периоду; музыка эта проникнута одновременно духом юности и зрелости. Менуэт с «королевским» соло в трио и финал написаны заново. Финал — новый вид ропдо, в котором тема при каждом возвращении появляется все более обогащенной, — настоящий триумф души и искусства. Иногда — например, в финале квартета B-dur — вновь возникает воспоминание о Русских квартетах Гайдна:



Да и медленная часть здесь бледнее. Зато Менуэт развивается с такой широтой и виртуозностью, которые, будь он написан на пятнадцать лет раньше, могли бы ему придать характер финальной части. Наконец, в последнем квартете, F-dur, достигнуто полное равновесие всех частей. Здесь Моцарт как бы прощается с Гайдном: Andante же этого квартета — одно из самых впечатляющих произведений камерной музыки — кажется блаженно-грустным прощанием с жизнью. Как прекрасна была эта жизнь! Как обманчива! Как коротка!

За время сочинения десяти больших квартетов Моцарт написал еще три камерных произведения для меньшего состава: два дуэта для скрипки и альты (K. 423 и 424) и дивертисмент для струнного трио (K. 563). Две первые вещи написаны в начале этого периода, последняя в конце. Однако не скромный состав определяет художественную ценность этих произведений. Правда, они гораздо менее известны, чем квартеты, но нисколько не уступают им.

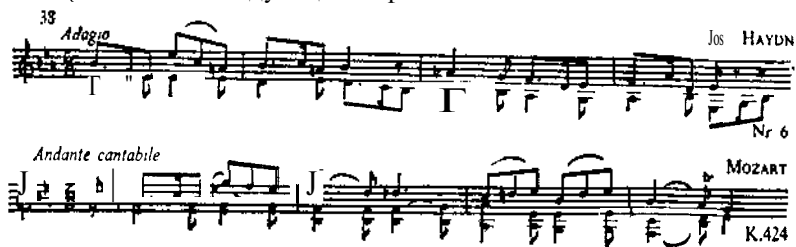
Существует анекдот о том, как были написаны оба дуэта, кое в чем, возможно, не лишенный достоверности. Летом 1783 года Моцарт приехал погостить в Зальцбург. Михаэль Гайдн как раз в это время заболел и не смог дописать серию из шести дуэтов, заказанных ему, очевидно, Колоредо — он завершил только четыре. «Больной ссылаясь на свое состояние, однако архиепископ, который не принимал во внимание никаких оправданий, немедленно приказал удержать жалование Гайдну, ибо это самое верное средство ускорить выздоровление человека, не обладающего другими средствами, кроме жалованья, чтобы уплатить врачу и аптекарю. Моцарт, навещавший больного ежедневно, застал его в полном отчаянии и, в ответ на свои расспросы, узнал о решении архиепископа. Моцарт не любил отделяться утешениями, если мог хоть чем-нибудь помочь. Не сказав ни слова больному другу, он садит-

ся дома за работу и через два дня приносит Гайдну дуэты, уже переписанные начисто, так что тому оставалось только проставить на обложке имя — Михаэль Гайдн — и сдать их архиепископу».

Анекдот этот обязан своим происхождением двум ученикам Михаэля, Г. Шинну и Фр. И. Оттеру. Правда в нем то, что за время своего пребывания в Зальцбурге Моцарт теснее сошелся с Гайдном. Он забрал у него даже одну симфонию и спабдил ее интродукцией. Роль «людоеда», которую опять вынужден был сыграть Колоредо, вероятно, выдумана. Нельзя понять, почему это вдруг понадобилось сдать день в день все шесть дуэтов, которые, к стати сказать, Гайдн так и не опубликовал. Честный Гербер говорит, правда, о шести сонатах для скрипки и альтя. Еще в 1794 году появился анонс, извещающий, что в ближайшее время сонаты выйдут двумя выпусками в издании Гомбарта в Аугсбурге. Однако они, очевидно, так и не появились.

Идентичны ли дуэты Михаэля, сохранившиеся в рукописи (C-dur, D-dur, E-dur, F-dur), с теми, что были сочинены в 1783 году — неизвестно. Как бы там ни было, Моцарт не отказался от права собственности на эти два дуэта, ибо в письмах от 6 и 24 декабря 1783 года он просит отца вернуть их ему. Очевидно, Вольфгангу захотелось еще разок попробовать себя в этом жанре.

Нигде не проявляется столь ясно гениальность Моцарта, его невольное превосходство над Михаэлем и даже Йозефом Гайдном, как в обоих этих произведениях. Впрочем, связь между ними и творчеством обоих братьев очевидна. Все гайдновские дуэты — четыре, принадлежащие Михаэлю, и шесть — Йозефу (C-dur, A-dur, Es-dur, F-dur, D-dur, B-dur) — появились в 70-е годы. Все они трехчастны, с не слишком длинной средней частью и с Рондо или Tempo di Menuetto в конце. У Йозефа эти Менуэты во всех шести случаях состоят из несложной двухчастной темы с двумя-тремя вариациями. И только о первом дуэте Йозефа Гайдна можно сказать, что это действительно дуэт. Все другие, включая и дуэты Михаэля, являются скорее соло на скрипке с обязательным сопровождением альтя. О том, что альтю отведена здесь самая малая роль, свидетельствует шестая сопата Йозефа Гайдна, которая начинается II кончается вариациями; альт здесь только и делает, что все время повторяет тему, без какого-либо изменения фигурации. И тем не менее Моцарт использует эти произведения как исходную точку для своих творений. Вероятно, он знал и дуэты Йозефа, на что указывает следующая параллель:



Второй из своих дуэтов Моцарт тоже заканчивает рядом вариаций; он тоже пишет короткую медленную среднюю часть с расчетом на возможные каденции.

Инструментальные дуэты — любопытный жанр, появление их относится еще к XVI веку. Курьезна в них смесь виртуозности и дидактического этюдного духа, изредка сюда примешиваются еще строгие учебные элементы. В своих дуэтах Моцарт сохранил и виртуозность, и поучительность, и строгость (какой очаровательный канон звучит в разработке первой части дуэта К. 423!), и тем не менее создал произведения искусства самого высшего ранга, столь свежие и причудливые, столь соответствующие возможностям скрипки, что они кажутся в своем роде уникальными. Интродукция второго дуэта — это шутка, поданная в помпезнейшем симфоническом стиле. Но в следующем за нею Allegro, в разработке, симфонизм проявляется всерьез. Сочиняя дуэты, Моцарт, право же, нисколько не думал об архиепископе Колоредо. Впрочем, он совершенно забыл и о Михаэле Гайдне.

Уникальным в еще более полном смысле этого слова является и струнное трио (К. 563), законченное 27 сентября 1778 года. По времени написания оно находится как раз посередине между кваттетом Хофмейстера и первым Прусским кваттетом. В творчестве Моцарта это трио занимает особое место. Конечно, мы можем рассматривать в качестве его предшественников четыре прелюдии к баховским фугам или дивертисмент (К. 205), написанный в 1773 году (обычное струнное трио с облигатными валторнами), но истинным предтечей является только фрагмент в G-dur (К. прил. 66), послуживший, вероятно, «трамплином» для К. 563. Моцарту фрагмент показался мелковатым, ему, очевидно, хотелось создать для своего друга и брата мазона Михаэля Пухберга, который так часто помогал ему выпутываться из затруднений, — а также для потомства и вечности — нечто более значительное. Ближайшей весной трио повторно исполнили в Дрездене, но Моцарт остался не вполне доволен исполнением, о чем свидетельствует его замечание в письме (16 апр. 1789): «...исполнено оно было весьма шумно».

Трио Моцарта меньше всего походит на те четырехчастные струнные трио, с какими мы позднее встретимся у Бетховена (ор. 9). Скорее это дивертисмент в шести частях. Впрочем, дивертисмент отнюдь не в духе, скажем, бетховенской серенады для флейты, скрипки и альтя ор. 25. Нетрудно представить себе эту серенаду звучащей на открытом воздухе, и все же она больше похожа на эхо такого рода музыки, донесшейся из сада в комнату.

Но моцартовское трио Es-dur — настоящее камерное произведение. Оно разрослось до особо больших размеров только потому, что композитору хотелось предложить слушателю нечто исключительное по мастерству, изобретательности и веселью. Поэтому за Менуэтом следует еще одна медленная часть — вариации на народную тему, потом второй Менуэт, да еще с двумя трио. Однако

три главные части: первое Allegro, Adagio в As-dur и финальное Рондо, — все это настоящая, полноценная камерная музыка.

Лишь немногие разработки Моцарта полны такой необычной серьезности, как разработка первой части. Темного найдется и Adagio со столь широким дыханием, и финалов, пропущенных такими очарованием и задушевностью. Да и «веселые» части — Менуэты и варьированное Andante — полны силы и глубины, присущей произведению, предназначенному для знатоков. Ибо только знаток может оценить по достоинству диалогическое построение в таком скромном, казалось бы, произведении.

Каждый инструмент здесь — «Primus inter pares» («Первый среди равных»), каждая нота *говорит*, каждая нота — вклад в совершенное интеллектуально-чувственное звучание. Полагаю, что такому шедевру, как это трио, не к чему делать комплимент, утверждая, что оно звучит «словно квартет». Ведь тогда пришлось бы делать комплимент и квартету, доказывая, что он звучит как квинтет или как целая симфония? Нет, трио Моцарта звучит именно как трио — самое совершенное, самое изысканное из всех существующих на нашей земле.

Переходя к квинтетам Моцарта, мы должны особо рассмотреть первый из них, написанный задолго до остальных. Моцарт сочинил его в Зальцбурге весной 1773 года, в декабре этого же года трио в Менуэте заменил новым, а финал переработал так радикально, что и эту часть можно рассматривать почти как новую. Мы не знаем, что именно послужило поводом для создания этого квинтета (B-dur, К. 174). Может быть, Моцарту захотелось вступить в соревнование с Михаэлем Гайдном, с его квинтетом C-dur? Да и вторая редакция этого произведения указывает (по убедительному предположению Визева и Сен-Фуа) на новый квинтет G-dur опять-таки Михаэля Гайдна. Йозеф Гайдн никак не мог явиться здесь образцом, ибо он вообще квинтетов не писал. Говорят, что когда его спросили почему, он ответил: «Потому, что мне их никто никогда не заказывал!»

Впрочем, у Йозефа Гайдна, вероятно, была на то и другая причина: в то время стяжал огромную международную популярность сочинитель квинтетов Луиджи Боккерини из Лукки. С конца 60-х годов слава именно его квинтетов начала распространяться по всему свету. В 1770 году Моцарт не мог не знать этих произведений. Возможно, слава эта и побудила его написать венские квинтеты. Но покамест он следует за более близким образцом, за Михаэлем. И у него возникает удивительное произведение, которое не так-то легко вписать в определенные рамки.

Около 1770 года жанр квинтета с его двумя альтами ближе стоит не столько к собственно *квинтету*, сколько, пожалуй, к симфонии. Не следует забывать, что и Моцарт в некоторых симфониях этого периода разделяет альты. (Кстати, Боккерини тоже никогда не писал квинтетов для другого состава. Правда, он называет второй альт «альтовой виолончелью» — alto violoncello, но партия его

пишется только в альтовом ключе, и ее трудно исполнять па виолончели. Бетховен следует за Боккерини и — Моцартом. Только Шуберт предпочтет более сочную звучность двух виолончелей.) Но помимо того, жанр квинтетов близок и к камерной музыке концертного плана, то есть к такой, которая по существу камерной не является. Не могу похвастать, будто знаю все сто пятьдесят квинтетов Боккерини. Но в тех, что я знаю, первая скрипка и «альтовая виолончель» всегда остаются ведущими и **концертирующими**, всегда выделяются из ансамбля и подавляют остальных его участников, предоставляя им только сопровождающую роль. Таким образом, струнному квинтету того времени присущ отчасти характер дивертисмента, даже серенады, ноктюрна, и нам легко вообразить, как он звучал бы под звездным небом.

Ранний квинтет Моцарта — смесь всех перечисленных нами особенностей. Первая его часть, особенно разработка с ее воинствующими триолями (спор, в котором виолончель принимает участие только в самом конце) — это, несомненно, камерная музыка, для серенады она была бы слишком серьезна. Но композитор не может обойтись без концертного дуэтирования между первой скрипкой и первым альтом. В интимном Adagio много скрытых эффектов эхо, а в менуэтном трио они звучат так явственно, что вторую скрипку вполне можно было бы сделать невидимкой. И, наконец, здесь один из самых длинных финалов, сочиненных Моцартом в сонатной форме. Эта часть изложена контрапунктически, вернее, изобилует сложными полифоническими комбинациями; все сочленения и разделы формы резко подчеркнуты, вплоть до ложной репризы, столь редкой у Моцарта, и развернутой коды. Если бы мы не знали подлинного полифониста Моцарта, финал этот мог бы нас поразить. Но сам по себе он все же воспринимается как явление «преждевременное», а произведение в целом — как стилистически пестрый опыт.

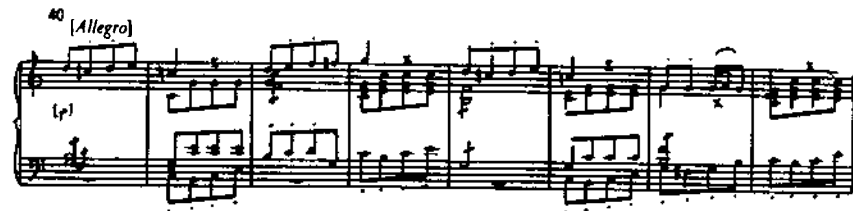
К жанру квинтета Моцарт возвращается только в последние венские годы, или, вернее, он начинает разрабатывать его заново. Что именно побудило композитора к этому, сказать трудно. Внешним поводом могла послужить смерть Фридриха Великого и возведение на берлинский престол дилетантствующего виолончелиста. 21 января 1786 года Боккерини получил звание прусского придворного композитора, а Моцарт всегда внимательно следил за назначениями на доходную должность. Доподлинно известно, что в следующем году Боккерини посетил Берлин и Бреслау, а может быть, и Вену, где жил его брат, либреттист Джованни Антонио Гастоне. (Гастоне состоял в тесной дружбе с Сальери — вероятно, именно поэтому Моцарт никогда не упоминает о нем в своих письмах.) Факт этот является, может быть, самым удовлетворительным объяснением.

С апреля 1787 и до начала 1791 года Моцарт пишет четыре струнных квинтета, намереваясь, вероятно, как только будут готовы все шесть, посвятить их королю. Стремясь завершить их как

можно скорее, он даже аранжирует для квинтета собственную серенаду для духовых инструментов, хотя, конечно, делает это прошив своей совестью художника. И не следует думать, будто за этим могли последовать квинтеты с двумя виолончелями. Это ошибочно: королевская партия не терпела соперничества. Моцарт, вероятно, начал с фрагмента (К. прил. 80), который довел до начала разработки. Это очень ценный эскиз, но Моцарт забросил его, сознавая в глубине души, что партия виолончели обдумана недостаточно. И поэтому начинает писать новый квинтет, в котором диалог ведут не первый альт и первая скрипка, а виолончель и скрипка:



Про тучного прусского короля Моцарт, видно, и вовсе забыл: любовный диалог ведут первая скрипка и альт. Двуединство их совершенно. А завершающий финал является воплощением счастливейшей гармонии (гармонична и соразмерность между гомофонным и контрапунктическим складом музыки, между галантностью и ученостью). Это, опять-таки, одна из частей, полных «неприметного» искусства. И как всегда, когда Моцарт счастлив (счастлив в искусстве), ему приходит в голову божественно-детская тема — тема, покоряющая той вторичной наивностью, которая доступна только художнику, достигшему подлинной зрелости и мастерства:



Итак, это не случайно. Только Моцарт не был бы Моцартом, если бы в дальнейшем не позабыл о ведущей роли виолончели, как это порой случалось и в его Прусских квартетах.

В апреле 1788 года нужда заставила его хлопотать об издании по подписке трех уже законченных им квинтетов: C-dur, g-moll и аранжированного c-moll. Первый из них (К. 515) можно сравнить разве что с моцартовским же квартетом C-dur, только начало здесь не стремительное и страстное, как Allegro квартета, а горделивое, царственное, предопределенное. Лишь после многократного разбега появляется здесь вторая тема, и не менее длительный переход приводит нас к заключительным светлым мыслям экспозиции. Затем начнется разработка, поражающая не только величайшей изобретательностью в развитии материала, но и драматической выразительностью — не переведешь дыхания вплоть до самого органного пункта перед репризой. Коду Моцарт снова пишет развитую, уплотненную по изложению.

Следующий затем грустный Менуэт скорее напоминает пьесу в Tempo di Menuetto с трио в тональности субдоминанты, образующим законченную песенную форму. Что касается медленной части, то сохранился первоначальный ее набросок — Andante в шестидольном размере (шесть восьмых). Однако после первых десяти тактов Моцарт его отбросил (вероятно, оно показалось ему слишком облегченным) и написал новое Andante, полное такой глубокой тоски и успокоения, что его можно истолковать, как бегство от демонизма и фатализма «Дон-Жуана» (над которым Моцарт работал одновременно) в более чистый и счастливый мир гуманности. Это Andante не может быть адресовано ни донне Анне, ни донне Эльвире.

Мрачным контрастом к этому квинкету является следующий за ним квинтет g-moll (К. 516). Соотношение между ними подобно соотношению между симфонией g-moll и так называемой симфонией «Юпитер», с той разницей, что в симфониях путь Моцарта направлен от мрака к свету. Он начал было писать квинтет в a-moll, но вскоре отверг эту тональность, которая легко обретает в его воображении шумное, «экзотическое» звучание, и отдал предпочтение другой, в подобных случаях более традиционной. Читатель, вероятно, уже заметил нашу неприязнь к образным истолкованиям и сравнениям. Но то, что совершается здесь, думается, сравнимо только со сценой в гефсиманском саду: должно испытать горькую чашу, а ученики спят.

Вспомните столь редкие минорные части у Гайдна — ни в симфонии c-moll, ни в «Reiterquartett» или квартете d-moll (op. 76, 5), ни в симфонии d-moll (№ 80) тот не смог себя пересилить и всюду дал репризу в мажоре — Гайдн не выдерживает долгой темноты и мрака. Моцарт же, заканчивая экспозицию в параллельном мажоре, в репризе неизбежно возвращается в минор: спасения нет. И Менуэт утверждает тоже: «Не как я хочу, но да свершится воля твоя». Пусть даже в трио из туч и падет луч небесного утешения, возвращение к основной части неотвратимо.

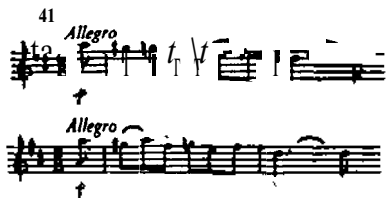
Adagio non troppo — это молитва, молитва одинокого посреди окружающих его бездн. В этом смысле символичны и частые soli, и энгармоническая замена перед возвращением в тонику. Нечто вроде мрачно-героической каватины первой скрипки предшествует заключительной части, которая затем переходит в мажор (G-dur). Но это тот безутешный мажор, который так характерен для ряда поздних моцартовских произведений; правда, тема этого Рондо все же кажется нам несколько тривиальной для разрешения трех пре-

дыдящих частей и при возвращении после эпизодов каждый раз слегка нас шокирует.

В декабре 1790 и в апреле 1791 годов появляются еще два струнных квинтета Моцарта — последние его квинтеты, очевидно, написанные по заказу из Венгрии. Полагают, что заказчиком был Иоганн Тост (впоследствии крупный коммерсант) из Венгерского Гродиша в Моравии. Тост сам был прекрасный скрипач — Гайдн посвятил ему две серии квартетов, созданных в 1789 (ор. 51—56) и в 1790 годах (ор. 57—62). Поскольку к тому времени Тост благодаря женитьбе разбогател, можно надеяться, что он хотя бы хорошо заплатил Моцарту за обе вещи.

Они того заслуживают, и обе, по всем признакам, сочинены для знатока. Первый квинтет D-dur (К. 593) начинается с *Larghetto*, в котором виолончель (как видим, Моцарт еще не совсем забыл о прусском короле!) противопоставлена квартету верхних голосов. Вопрос и ответ тут же повторяются, только на более высокой ступени: начало, типичное для крупных моцартовских инструментальных произведений последнего периода — для клавирной сона-ты D-dur (К. 576), клавирных фрагментов (К. прил. 29 и 30), квартета К. 590 и т. д. (прием этот перенял у него и Бетховен, скажем, в струнном квартете ор. 59, 2). Это *Larghetto* вновь возвращается в конце последующего *Allegro*, заканчиваясь очень коротким, как бы оборванным заключением (повторяются всего лишь восемь начальных тактов *Allegro*). Все *Allegro* целиком словно бы что-то нащупывает, комбинирует. Бурная разработка членится на-двое — первая ее часть **маршеобразна**, вторая имеет конфликтный характер. Воздействие репризы усиливается, в частности, благода-ря большей **полифоничности**.

Для Моцарта эта часть необычна в силу ее ярко выраженного «подготавливающего» характера. За ней в самом деле следует на редкость интимное *Adagio*, родственное медленной части симфо-нии «Юпитер», с трехголосными переключками (как в пятиголос-ных мадригалах XVI столетия), с чрезвычайно изысканным поли-фоническим развитием. Менуэт несколько в гайдновском духе — мужественный, с «козырем» в виде замыкающего его канона и со *spiccato* в качестве трио. И, наконец, Рондо, одно из тех, в которых достигнута высшая зрелость — с игривой темой и фугато, где уче-ность становится шутливой и изящной, нисколько при этом не утрачивая серьезности. Один «штрих», и начало темы — сперва просто нисходящий хроматический ход на квинту — приобретает грацию и определенность:



Последний из квинтетов, Es-dur (К. 614) никоим образом не следует рассматривать как «прощальный». Упругая трель основ-ного мотива, подвижность шестнадцатых в мотиве сопровождения, откровенное тяготение к контрапункту придают его *Allegro di molto* особо своеобразный, «работящий» характер. Разработка здесь *должна быть* относительно короткой. Моцарт еще не оконча-тельно забыл о прусском короле; это особенно ощущается во вто-рой теме, где виолончель возражает скрипке. Но вершиной кон-цертирующего камерного искусства здесь является *Andante*; ска-жем точнее: оно походит на среднюю часть клавирного концерта, обработанную в камерном стиле. Здесь объединилось все — блеск, мастерство, покой и счастье творчества. Менуэт с его «**волыноч-ным**» трио полон гайдновского прямодушия. И уж совсем в духе Гайдна, словно дань признательности единственному великому со-временнику на поприще камерной музыки, звучит финал; даже его длинная контрапунктического склада разработка — и та гайд-новская.

Все, что сверх того можно сказать о моцартовских квинтетах, носит пестрый характер. О переработке серенады c-moll (К. 388) для духовых инструментов в струнный квинтет (К. 406) будет ска-зано позднее, когда мы обратимся к первоначальной редакции про-изведения (переработка была вызвана исключительно «деловыми» причинами). Квинтет для валторны, скрипки, двух (!) альтов и виолончели, в *сущности*, не относится к области камерной музы-ки. Моцарт написал его в конце 1782 года в Вене для зальцбург-ского валторниста Игнаца Лейтгеба — постоянной мишени для его шуток; и подобно всем произведениям, написанным для него, квинтет этот следует воспринимать, как полуюмористический. По-жалуй, даже вполне юмористический, если бы не средняя часть — *задушевно* звучащее *Andante*, этот маленький любовный диалог между валторной и первой скрипкой. Ну, а крайние части, те как бы подшучивают над ограниченностью солирующего инструмен-та — стоит вслушаться хотя бы в юмористический фанфарный мо-тив финального Рондо. В общем это рудиментарный концерт с ка-мерным сопровождением, где предусмотрены даже каденции. И зря пытались Андре и Артария поставить на нем печать *камер-ной* музыки, дополнительно вставляя сюда один из двух Менуэтов, **входящих** в серенаду К. 375. Произведение только утратило свою цельность.

Иное дело квинтет, задуманный для более изысканного духо-вого **инструмента** — кларнета и струнного квартета. Он относится к последнему венскому периоду (К. 581); Моцарт сам называет его «квинтетом Штадлера» (8 апр. 1790). Это самый утонченный образец камерной музыки, хотя кларнет и **выступает** здесь как **первый** среди равных, и так использован композитором, словно именно он, Моцарт, впервые открыл прелесть этого инструмента — его «мягкое, сладостное дыхание», его прозрачную глубину его



гибкость. Здесь вовсе нет разделения на соло и аккомпанемент, а только братское соревнование.

Выражение «братское» употреблено не случайно: в представлении Моцарта кларнеты и **бассетгорны** приобрели определенную связь с масонством (быть может, в основе лежал чисто внешний повод). Разработке присущ оттенок концертности, но он характерен для всех пяти партий. **Larghetto** заимствует певучее начало у второй темы первой части и дает ему развернуться полностью. В Менуэте первое минорное трио написано только для струнного квартета, второе же представляет собой лендлер, где кларнет трактован, как деревенский инструмент, каким он был и остался в Южной Баварии, да и во всем альпийском предгорье. Финал — **Allegro con variazioni** — разнообразен и зрел; он одновременно короток и занятен, серьезен и изящен. Первоначальный его набросок (К. прил. 88) почти дословно превосхищает арию Феррандо — этот взрыв радости в опере «Так поступают все» (№ 24) — «*Ah lo vegio, quell'anima bella — Al mio pianto resistere non sa*».

Однако подобное начало (89 тактов) выглядело чересчур концертным и, возможно, показалось Моцарту уж слишком радостным; во всяком случае он от него отказался. Другим, еще более продвинутым этюдом к квинтету Штадлера является, вероятно, фрагмент (**F-dur**) квинтета для кларнета, бассетгорна и струнного трио; в развитии он несомненно приобрел бы еще более концертный характер (К. прил. 90).

#### ДИВЕРТИСМЕНТ, КАССАЦИЯ, СЕРЕНАДА

Моцарт родился в эпоху, когда между камерной и симфонической, театральной и концертной, дворцовой и парковой музыкой еще не существовало тех резких границ, которые обозначились к 1800 году. Симфония для струнного оркестра легко могла бы замешаться между гайдновскими квартетами из ор. 1 — это вряд ли удивило бы исполнителей камерной музыки. Увертюра Генделя сегодня могла быть исполнена в «Хаймаркте» или «Линкольнс-Инн-Филдсе», а завтра в Вестминстерском аббатстве; *sinfonia* Паизиелло — сегодня в опере, а завтра в «духовном» концерте. Есть целый ряд произведений Моцарта, занимающих как бы промежуточное положение между камерным и симфоническим жанром, между музыкой для концертного зала и для открытой эстрады; то же можно сказать и о их стиле — как бы промежуточном между симфоническим и концертным, между солирующей и симфонической трактовкой струнных и т. п. Более точное или строгое разграничение здесь, очевидно, исключено. Можно, пожалуй, сказать, что все подобного рода произведения возникли в связи с каким-либо торжественным событием и что поэтому всем им свойственно особо светское, особо жизнерадостное звучание; что в отличие от собственно струнных квартетов и *sinfonie concertanti* они воплощают в себе не столько «вечное», сколько XVIII век.

В общем это суждение справедливо. Но только в общем, а не в отдельных случаях. Некоторые италянизированные симфонии Моцарта, например, в смысле мастерства и серьезности *безусловно* уступают серенаде, а некоторые его серенады, хотя бы те две, которые написаны в Вене для духовых инструментов (К. 375, 388), имеют отнюдь не только светский характер; вторая из них — это вообще одно из наиболее значительных минорных произведений Моцарта. Недаром он сам превратил ее из «музыки на открытом воздухе» в музыку камерную, правда, с несомненным ущербом для мощи и красоты оригинала. Вот почему каждое из этих произведений следует рассматривать в отдельности — только тогда можно решить, к какой именно группе его отнести. А такие группы существуют, и нужно уметь их различить. Нельзя следовать за «Полным собранием сочинений», где скромные секстеты для духовых инструментов, музыка к «конным балетам» и тончайшие камерные произведения Моцарта безжалостно втиснуты в один том только потому, что все они озаглавлены «Дивертисменты».

Предтечей этой изысканной камерной музыки является дивертисмент К. 205, написанный осенью 1773 года в Вене и предназначенный для садового празднества в одном из домов, где в ту пору бывали отец и **сын**, — возможно, для семейства Месмеров. Произведение это пятичастное: короткое **Largo** служит введением к первому **Allegro**, **Adagio** обрамлено двумя Менуэтами; дивертисмент начинается и заканчивается коротким Маршем, инструментован для струнного трио и двух валторн. Фагот играет то же, что и виолончель, партия его отдельно даже не выписана.

Теперь представим себе, что пятеро или шестеро музыкантов входят и уходят под звуки марша, самый же дивертисмент исполняется ими в садовом павильоне при свете свечей. Здесь не полагаются открывать больших глубин, мастерство композитора должно быть неприметно и скрыто под маской грациозности. А вот виртуозности проявляться дозволено. Скрипка, или, если их две, то первая скрипка — **violino principale** — всегда или почти всегда вправе выйти на передний план и привлечь к себе внимание. Вот почему оркестровая серенада обычно включает в свои рамки скрипичный концерт. А моцартовский **скрипичный** концерт всегда сохраняет в себе нечто от серенады; в этом отношении его нельзя ставить в один ряд с моцартовским же **клавирным** концертом.

Разве не знаменательно, что в Вене Моцарт не рвется писать скрипичные концерты, хотя поводов для этого предостаточно? Пусть даже скрипачи, выступавшие в моцартовских «Академиях», старались преподнести слушателю концерты собственного сочинения — все равно трудно себе представить, чтобы Моцарт был свободен от искушения, и даже довольно частого, заменить их весьма сомнительную продукцию собственной или вставить хотя бы одну часть собственную, как он это сделал однажды при исполнении концерта Виотти. Но нет: скрипичные концерты, дивертисменты, серенады — все они связаны для Моцарта скорее с обстоятельства-

ми зальцбургскими, юношескими: с услужливостью, с художественной уступчивостью. Их сфера — веселость и жизнелюбие. Медленные части обычно состоят в мирных доминантовых соотношениях с основной тональностью; сами тональности вообще используются лишь близлежащие. Когда же Моцарт подобные границы переступает — а такое случается, потому что Моцарт иначе не может, — он старается сделать это по возможности незаметно для своих заказчиков. Так, в нашем венском дивертисменте, в трио первого Менуэта появляется четырехтактный канон с теснейшим отступом между альтом и скрипкой (в XVI веке сказали бы «Canon ad minimum») — прием весьма неожиданный в столь легком жанре.

Вообще вещица эта, сотней мелких штрихов связанная с подобными же пьесами Йозефа Гайдна, звучит все же интимнее гайдновских пьес. Даже в такие моменты, как, например, в трио из второго Менуэта, где пара валторн позволяет себе соло, Моцарт воздерживается от грубоватого гайдновского юмора. Самое понятие «популярность», с которым он заигрывает в своих серенадах, касациях и концертах, означает для него нечто иное, чем для Гайдна. Но об этом речь пойдет немного позднее.

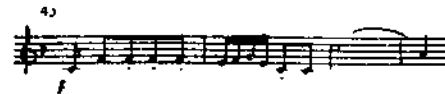
Сходное произведение и для точно того же состава Моцарт начал писать года четыре спустя (К. 288). Сохранился от него только фрагмент — 77 тактов первой части. Трудно решить, было ли оно когда-либо завершено, или это всего лишь начало, которое Моцарт отбросил ради другого, как не раз бывало. Лично я склоняюсь ко второму предположению. Мне кажется, что Моцарт сперва задумал написать для графини Лодрон «Струнное трио с валторнами», а затем предпочел более емкую форму дивертисмента (К. 247 [287?]). Такого же рода связь, думается, существует между фрагментом К. 246-b и дивертисментом К. 334. Возможно, и здесь перед нами первоначальный набросок первой части, которую Моцарт довел до разработки, а потом оставил ради К. 334.

То, что только намечалось в раннем венском «трио для струнных с тремя духовыми инструментами», получило полное развитие в четырех произведениях, созданных в последующие зальцбургские годы (1776—1779). Мы говорим о сочинениях К. 247, 251, 287 и 334. Два из них — первое и третье — написаны для семейства Лодрон, последнее для Робинигов. Дивертисмент К. 251, как полагают, сочинен для Наннерль ко дню ее двадцатипятилетия (июль 1776), и это весьма вероятно. Написан он несколько торопливее и небрежнее других сочинений и предназначен для семи инструментов — гобоя, двух валторн и струнного квартета. Три же остальных — их можно просто назвать «струнные квартеты с двумя obbligatными валторнами» — принадлежат к самому чистому, радостному, счастливому и совершенному из всего, что когда-либо было облечено в музыкальную форму. Недаром находят «чудаки», готовые отдать целый акт из «Тангейзера» или «Лоэнгина» или целую романтическую симфонию за одно из этих сочинений Моцарта, за этот потерянный музыкальный рай.

Уже в первом из них — дивертисменте F-dur (он написан в июне 1776 года, открывается и завершается грациозным маршем К. 248) — тон и стиль подобных произведений определен полностью; причем сказанное относится не только к Зальцбургу, но и к более поздней венской поре. Первая из двух медленных частей — *Andante grazioso* — является предвестницей Романса из «Маленькой ночной серенады»; их вряд ли даже нужно сопоставлять:



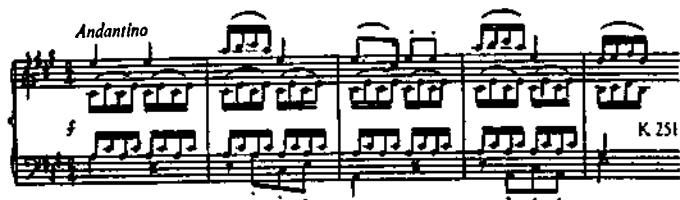
В крайних частях господствует пикантный антагонизм между концертирующей скрипкой и отдельными мотивами, явно задуманными для валторн, например — начальным мотивом финального *Allegro* или сварливо-добродушным мотивом, повсеместно встречающимся в первой части:



Типична здесь медленная часть в духе серенады, где первая скрипка предается влюбленным мечтаньям; типична краткая торжественно-медлительная интродукция к финалу (Бетховен еще сохранил такую интродукцию в своем септете). Общий стиль произведения — это, в сущности, стиль музыки квартетной, то есть все еще камерной, хотя уже чуть концертирующей, музыки, не имеющей «особо высоких обязательств» и потому подчеркнута жизнерадостной, грациозной, приветливой.

Септет, написанный Моцартом ко дню рождения сестры, то есть к 30 июля 1776 года, несколько выпадает из этого общего ряда, прежде всего благодаря участию гобоя, который частенько оспаривает первенство у первой скрипки. Этим объясняется отказ композитора от обычных чар *violino principale* и ее легкого кокетства; все здесь звучит камерно, хотя почти все «серьезное» обойдено. Но почему все-таки введен гобой? Да потому, что «hautbois» — очень уж французский инструмент. А Вольфганг, подобно Эгмонту из гётевской трагедии, пожелавшему предстать перед Клерхен «испанцем» (то есть в испанском наряде), захотел явиться перед сестрой «французом», быть может, в память о днях, проведенных обоими в Париже в 1764 и 1766 годах — целых десять лет назад. Над вступительным и заключительным Маршем рукой Моцарта обозначено: «*Marcia alla francese*», и он действительно французский — этот марш с его острым ритмом. По всей вероятности, все

темы этого дивертисмента имели своим прообразом мелодии французских chansons. Подчас кажется, будто Моцарт наперед запасался темами для позднейшей парижской музыки к балету «Бездевушка» (лето 1778), к примеру, для «Пантомимы»:



В феврале 1777 года Моцарт пишет, опять-таки для графини Лодрон, новый дивертисмент для шести инструментов, иначе говоря, струнный квартет с двумя облигатными валторнами (K. 287). Это шедевр в своем роде; хотя Визева и Сен-Фуа и доказали, как много здесь заимствовано из струнного квинтета Михаэля Гайдна, все же сравнить его можно только с ближайшими по родству моцартовскими произведениями, возникшими одно раньше (K. 247), другое — позже (K. 334). Тут та же смесь стилей, что и в первом лодронском дивертисменте, только все звучит несколько интимнее и камернее и, поскольку произведение это не легнее, а зимнее, в нем, разумеется, нет Марша — ни в начале, ни в конце. Мы — на карнавале, и в первой медленной части (Andante grazioso) тема «переодевается» шесть раз. Да, она предстает в шести самых разнохарактерных масках, только что не в трагической. Обычный для первой части «спор» инструментов приобретает более активный характер: тут и диалог между струнными и парой валторн, и общая беседа всех инструментов, и сопоставление восьмых с триолями восьмых. Второе Adagio становится настоящей, глубоко прочувствованной медленной частью скрипичного концерта; Менюэты же по зрелости и характерности предвосхищают произведения венского периода. Да и финал здесь уже не просто «заключение», а полноценная обширная часть, венчающая целое.

Не случайно при анализе этого финала оба французских исследователя упомянули имя Бетховена. Ибо нечто равнозначное мы впервые найдем разве что в финале последнего (тоже B-dur) бетховенского трио с его подчеркнута молодцеватой темой.

Но Моцарт тоньше и жизнерадостней Бетховена. Чтобы сделать шутку доходчивой, он свою тему — южнонемецкую уличную

песенку «D'Bäuerin hat d'Katz verlor...» («Бабка кошку потеряла...») предваряет преувеличенно патетическим речитативом. В этой игре с народной мелодией нет и тени пародии или грубой насмешки — ничего, кроме живой мысли и искрящегося остроумия. И когда в теме явно народного, тирольского происхождения Моцарт как бы подражает пению альпийской пастушки:



та предстает перед нами в образе пусть краснощекой, но все же грациозной девчонки. Перед самым концом финала речитатив появляется вновь, но укороченный, благодаря чему комическое его воздействие усиливается.

Последним в этой триаде струнных квартетов с облигатной парой валторн является дивертисмент D-dur (K. 334), созданный летом 1779 года — «Musique vom Robinig» («музыка Робинигов»), как называет его Моцарт. Все члены этой семьи были близкими друзьями дома Моцартов, особенно г-жа Робиниг, еще в 1774—1775 годах ездившая вместе с Наннерль в Мюнхен на постановку «Мнимой садовницы». Неудивительно, что в написанном для них дивертисменте, как и в предшествующем лодронском, мы встретимся с музыкальной «трансфигурацией» зальцбургской атмосферы — той идеальной гармонии города, пейзажа и жизнерадостных людей, которая реально-то существовала для Моцарта, пожалуй, только в облике прекрасной женщины. Правда, в воплощении этой атмосферы в том и другом случае есть немаловажное отличие: в лодронском дивертисменте преобладают юмор и остроумие, в «музыке Робинигов» — нежность, оттененная легкой меланхолией.

Если бы дивертисменту разрешалось звучать столь же серьезно, как и струнному квартету, то Andante (Thema mit sechs Variationen) могла бы стать ровень с финалом квартета d-moll. Слияние камерного и концертного стилей в этом дивертисменте полнейшее, избежать же присущей струнным квартетам «серьезности» Моцарту помогают либо чувственное очарование музыки (оно ярче всего выступает в заключительном Рондо), либо тяготение к лендлеру, варианты которого мы найдем в обоих Менюэтах. Вторая медленная часть (A-dur) — это концертное выступление скрипки, идеал серенады, где все личное высказывает сольный инструмент, причем сопровождение вовсе не становится пустым или незначительным. Грациозный Марш и здесь служит вступлением и заключением.

А вот дивертисменты для трех или четырех пар деревянных духовых — гобоев, валторн, фаготов, а где можно, и кларнетов — это произведения совсем другого рода, предназначенные звучать именно «на открытом воздухе». Здесь нет маршей, сопровождаю-

щих приход и уход музыкантов, ибо написаны они не для камерных исполнителей, о которых оповещают, прежде чем они появляются в зале, и которых с почетом провожают, а для музыкантов, которым полагается играть под окнами. Духовики как музыканты обычно примитивнее скрипачей. Во всяком случае, так трактовал их Моцарт; да и в самом деле, в те времена слуге было куда легче стать валторнистом или фаготистом, чем скрипачом или виолончелистом.

Еще в Милане или для Милана Моцарт начинает писать духовую музыку. Весной 1773 года он пишет две пьесы для пяти пар духовых — гобоев, кларнетов, английских рожков, валторн и фаготов (К. 186 и 166). Кстати, в любом случае, когда он до 1781 года использует кларнеты, можно быть уверенным, что пишется произведение для «заграницы», ибо в Зальцбурге этот благородный инструмент еще не был в ходу. Так что и оба сочинения для гобоев, кларнетов, валторн и фаготов, ранее считавшиеся спорными (К. прил. 226 и 227), не могли быть написаны ни в Зальцбурге, ни для Зальцбурга; вероятнее всего, они созданы в Мюнхене, в пору «Мнимой садовницы», ибо для более позднего венского периода они слишком примитивны. Венцы предъявляли композитору другие требования. Для Зальцбурга же достаточно было парного состава гобоев, валторн и фаготов: К. 213 (1775), К. 240, 252, 253 (1776), 270 и 289 (1777).

Анализировать эти сочинения в отдельности излишне. Все **они** — настоящая «парковая музыка»; сонатные части пишутся как можно проще, к менюэту добавляются другие танцы — контрданс в форме рондо, полонез; порой примешиваются пасторали и фанфарные сигналы валторн. Хотя голосоведение здесь преимущественно парное (в терцию и сексту), оно обнаруживает величайшую чуткость к звучанию не только ансамбля в целом, но и каждого отдельного инструмента. Это *игра* с формой, не требующая ни особой изобретательности, ни усилий; песенность, но без тени вульгарности. Если что и может характеризовать Моцарта как композитора XVIII века, то только такого рода музыка: она «невинна» в полном смысле слова, она создана до грехопадения французской революции — для того, чтобы исполняться летней ночью при неярком свете факелов и фонарей, звуча либо поблизости, либо вдали; лучше всего она, конечно, звучит издалека.

В «Дон-Жуане» и «Так поступают все» Моцарт вновь вспомнил о ней, использовав духовую музыку в одной опере как застольную, в другой — как парковую.

Совершенно выпадают из этого ряда две сюиты для флейт, труб и литавр, рассчитанные скорее на исполнение днем и имеющие характер военного, точнее — кавалерийский. Моцарту, вероятно, пришлось написать их для двух выпусков зальцбургской школы верховой езды, расположенной у **подножия** Мёнхберга, и разделался он с этим заказом, не задаваясь особо честолюбивыми целями.

Однако и здесь есть исключение: эту непритязательную серию заключают три сочинения, настолько превышающие остальные, одухотворенные таким честолюбием и серьезностью, что их следует рассматривать, как несомненную вершину, и не только данной серии, но всего жанра в целом. В сущности, в этой области у Моцарта не было продолжателей: только у Бетховена в числе юношеских и сравнительно ранних произведений есть рондино для четырех духовых инструментов, духовой секстет ор. 71 и трио для двух гобоев и английского рожка, ор. 87. В основном, жанр духовой музыки был взят на откуп менее крупными композиторами, а в XIX веке его окончательно вытеснили аранжировки: в Италии они делались для так называемой «банды», в Германии для «военного оркестра». Бедствие это подготовлялось уже во времена Гайдна и Моцарта, когда впервые целые оперы начали перекладываться для духовых ансамблей. Итальянские библиотеки — те вскоре просто забыты были такими аранжировками для духового состава, или «гармонии», как гласит технический термин.

Так вот, первое из трех упомянутых произведений Моцарта — серенада B-dur для тринадцати духовых инструментов (К. 361) — меньше всего относится к типу «аранжировок». Композитор начал писать ее еще в Мюнхене, в начале 1781 года, в пору постановки «Идоменей», а закончил уже в Вене, когда изо всех сил пытался вырваться из зальцбургского ярма. Вероятно, сочиняя ее, Моцарт имел в виду превосходных мюнхенских духовиков и надеялся, создав произведение исключительное, вновь привлечь внимание Карла Теодора. Существовал ли в Вене ансамбль из тринадцати **исполнителей-духовиков**, неизвестно; существует переложение серенады для обычного духового состава (четыре пары инструментов), вероятно, сделанное по инициативе Моцарта (К. прил. 182).

В оригинале рукописи контрафагот не обозначен: Моцарту понадобился контрабас. Это отнюдь не противоречит «парковому» характеру музыки, подымающейся, вне всякой зависимости от повода, к высочайшим сферам искусства. Сам ли Моцарт дал этому выдающемуся сочинению титул «Gran Partita» (возможный намек на его исполнение на открытом **воздухе**), остается невыясненным. Почерк в подзаголовке вызывает сомнение.

Непосредственное очарование серенады связано с самим ее звучанием, с непрерывным чередованием **tutti** и **solì**, причем солируют чаще всего оба кларнета; все время праздничная смена новых тембровых сочетаний: квартет кларнетов и бассетгорнов; секстет гобоев, бассетгорнов и фаготов с поддержкой контрабаса; гобой, бассетгорн и фагот в унисон с сопровождением — смешение всех красок и одновременно прозрачная ясность звучания.

Скрещение тембров особенно характерно для разработки первой части. Кажется, ни один инструмент здесь не концертирует, но каждый может и жаждет выделиться, сохраняя присущие ему свойства (как в моцартовском буффонном финале, где каждый персонаж сохраняет свой **характер**): гобой — свою певучесть, фа-

гот, наряду с певучестью, — еще и комизм (в рокоучих триолях). Обе пары валторн образуют звуковой фон. Однако (и это одно из проявлений мудрости Моцарта-художника) в первой медленной части — ноктюрне — композитор использует только одну пару валторн, первую: это нечто вроде сцены Ромео, поверяющего звездному небу тоску своего взволнованного сердца, свои жалобы, свою любовь. Контрастом к этой чистейшей лирике является Романс, сентиментальность которого кажется чуть абсурдной из-за странно-причудливого Allegretto, введенного в качестве «альтернативы». (Отметим, кстати, что со времен предполагаемого мюнхенского дивертисмента 1775 года — К. прил. 226 — Моцарт второй раз озаглавливает медленную часть как «Романс».)

Несколько эпизодична и третья медленная часть, *Andantino* (*Thema mit Variationen*), где каждая из вариаций служит новым доказательством мастерства композитора. То же можно сказать и об обоих Менуэтах (каждый с двумя трио), написанных первый в *g-moll*, второй в *B-dur*, с различным характером каждой части. Заключает же серенаду довольно шумное Рондо, можно сказать — *Rondo alla turca*. Тема его словно навеяна воспоминанием о финале юношеской четырехручной фортепианной сонаты Моцарта. Да и *Thema mit Variationen* заимствована из мангеймского квартета с флейтой (К. прил. 171), если только часть эта доподлинно принадлежит Моцарту. Впрочем, мы полагаем, что так оно и есть. Весьма вероятно, что после напряжения и обилия творческих открытий в первых пяти частях Моцарт позволил себе легкую передышку.

По поводу возникновения и назначения второй серенады — *Es-dur*, для парного состава кларнетов, валторн и фаготов (К. 375) — Моцарт сам дал точнейшую справку (письмо к отцу, 3 ноября 1781): «...музыку эту я сочинил ко дню св. Терезии — для сестры г-жи фон Хиккель, или же свояченицы г-на фон Хиккеля (придворного живописца); у них она и была исполнена впервые [15 окт.]... Шестеро господ, которые ее исполняли, — несчастные голодранцы, но играют они вместе очень хорошо, особенно первый кларнетист и оба валторниста. Главная же причина, для чего я ее написал, — это чтобы г-н фон Штрак (а он бывает здесь ежедневно) послушал что-либо мое. Потому-то я и написал ее достаточно вразумительно, и она всем понравилась. В ночь св. Терезии ее играли в трех местах — стоило музыкантам закончить в одном месте, как их тотчас же звали в другое, и всюду платили...»

Шестеро бедняков оказались людьми порядочными и в день именин Моцарта, 31 октября, лично выразили ему свою благодарность: «...Вечером, в одиннадцать часов, под окнами у меня прозвучала *Nachtmusik* — два кларнета, две валторны и два фагота, — и даже моего собственного сочинения... Господа... потребовали, чтобы им открыли ворота, и когда построились посреди двора, первым же аккордом E[s] — В (а я только собрался раздеваться) доставили мне неприятнейший сюрприз».

Надо думать, что Моцарт снова оделся и по-королевски угостил и вознаграждал шестерых музыкантов, то есть оплатил собственное свое сочинение. Это было бы совершенно в его стиле. А вот г-н фон Штрак, камергер его величества, ничего существенного для Моцарта не сделал. И все же Моцарт считает его своим покровителем, хотя и полагает (23 янв. 1782), что «этому царедворцу ни в чем нельзя доверять».

Когда Моцарт говорит, что музыка его написана «достаточно вразумительно», это что-то да означает. Написана она была для кларнетов, валторн и фаготов, и только в следующем году, добавив сюда еще и гобой, Моцарт превратил свой секстет в октет, быть может, предназначая его для князя Алоиза Лихтенштейна. Тот хотел организовать, а может быть даже и организовал духовой ансамбль.

Марша здесь нет, как и во всех пьесах такого рода. Но первая, сонатная часть — сама по себе идеальный марш, изобилующий прелестными мелодиями и оживленными фигурациями в партии любого инструмента. Исполнять такую музыку — наслаждение! В *Adagio* (оно выдержано в основной тональности) возникает поистине очаровательная игра в вопросы и ответы, в счастливое «существование» инструментов. Глубже заглядывать Моцарт здесь не хотел. В Менуэтах эта игра становится чуть грубее. В финал, основная тема которого звучит, как комплимент Гайдну, вложено столько ума и искусства, сколько позволяют жанр и праздничный «именинный» повод.

Последнее, самое значительное из этих произведений (К. 388), окутано тайной. В письме к отцу от 27 июля 1782 года Моцарт упоминает о нем мельком:

«...Я должен был спешно сочинить *Nachtmusik*, но только для „гармонии“...». Стало быть, оно предназначалась не для местного зальцбургского праздника, скажем, в семействе Хафнер. Но Моцарт умалчивает, что по своему характеру его произведение вообще не могло быть использовано как праздничное. Мы ничего не знаем ни о том, по какому поводу оно возникло, ни кто его заказчик. Не знаем, пожелал ли заказчик, чтобы серенада звучала столь бурно, или она вылилась такой из души Моцарта. И действительно ли это *Nachtmusik*, предназначенная для исполнения на воздухе?

В ней всего обычные четыре части — ни первого Менуэта, ни второй медленной части, ни введения к крайним частям, ни Марша. Мрачная тональность *c-moll* — тоже уникальное явление в развлекательной музыке Моцарта.

Для выражения фаталистического начала он обычно избирает *g-moll*; *c-moll* же для него — тональность драматическая, тональность контрастов между агрессивными унисонами и лирическими оборотами; да и лиризм то и дело оборачивается мрачными вспышками.

Первая часть этой серенады пролагает путь не только к моцартовскому концерту *c-moll*, но и к Пятой симфонии Бетховена — разработка ее уже оперирует характернейшими бетховенскими ритмами. *Andante Es-dur* дышит святостью, но никак не святошеством, совершенно чуждым Моцарту. Менуэт же — это своего рода показ контрапунктического мастерства — игра со всевозможными каноническими последованиями. И все же не просто игра, ибо контрапункт использован здесь не шутливо и весело, как часто у Гайдна, и не для того, чтобы подчеркнуть каприз или игру ума, а с полной серьезностью. Финал начинается совсем в духе финала концерта *c-moll* — страстными, гневными минорными вариациями; ждешь, что и окончание будет минорным, — но тут, словно ласковый луч света, появляется в валторнах *Es*, и фаготы дополняют квартсекстаккорд; право, ради одного этого места Моцарту следовало бы отказаться от переложения серенады для струнного квинтета — ведь валторновые квинты требуют и тембра валторны (во втором акте «Дон-Жуана», в секстете, в момент, когда сцена внезапно освещается, возвращается схожий мотив, на этот раз с одинаково сильным сценическим и психологическим эффектом).

Итак, победа одержана: пусть еще раз, с еще большей страстностью возвратится *c-moll*, но тема прозвучала в мажоре, и финал заканчивается в *C-dur*.

«Спешка», в которой вынужден был работать Моцарт, привела не к небрежности, а к возросшей концентрации мысли. Уроки баховской полифонии принесли зрелые плоды. Серенада Моцарта не только «достаточно вразумительна». «Безрассудство» — вот та высшая мудрость, которая участвует в создании всех великих художественных творений; она сыграла свою роль и здесь, и нам никогда не удастся расшифровать подобные произведения до конца.

Это последняя настоящая серенада Моцарта. Видимо, больше их ему никто не заказывал (в том числе и юный князь Лихтенштейн, на которого композитор возлагал столь большие надежды). За ней последовала только серенада для струнных инструментов, которая под особым названием — «Маленькая ночная серенада» — стала одним из популярнейших произведений композитора (К. 525).

По правде говоря, это тоже одно из самых загадочных его творений. Неизвестно, что послужило поводом для ее создания, — возникла она в то самое время, когда Моцарт работал над вторым актом «Дон-Жуана» (закончена 10 авг. 1787), — об исполнении же сведений нет. Мы-то знаем ее в огрубленном виде, поскольку теперь в исполнении участвует обычно от пяти до девяти контрабасов и соответственно увеличенный состав струнных. А Моцарту и его произведению, конечно, нужен всего *один* контрабас и удвоенный струнный квартет — если вообще есть нужда в контрабасе.

До нас серенада дошла в четырех частях. Первоначально их было пять. В своем тематическом каталоге Моцарт обозначает это вполне отчетливо: «Маленькая ночная музыка, состоящая из *Allegro*, Менуэта с трио, Романса, Менуэта с трио и финала». Не знаю, кто именно выбросил первый Менуэт. Я лично посоветовал бы изъять Менуэт из полуапокрифической клавирной сонаты К. прил. 136 (первоначально это, несомненно, была часть квартета), транспонировать его обратно в *G-dur* и включить в «Маленькую ночную серенаду». Вот тогда мы, вероятно, и услышим произведение в его первоначальном виде.

А что, если попытаться разрешить все загадки таким образом: допустить, что Моцарт написал эту музыку просто так, для себя, из внутренней потребности? В качестве *корректирующего* контраста и дополнения к «Музыкальной шутке», появившейся семью-восемью неделями раньше?

Вероятно, эти сатиры на композиторов-халтурщиков он писал с огромным удовольствием. И в то же время это был род насилия над собой, как бы принуждение к чему-то неприемлемому для него, противоестественному. Музыкант с такими «чуткими ушами» должен был стремиться к коррективу. Любая фальшивая нота была для Моцарта оскорблением мирового порядка. Точно так же, как для И. С. Баха. Ходит же о Бахе великолепный анекдот: он лежит в постели и слышит, что Фридеман оборвал игру перед самой каденцией. Бах соскакивает, доигрывает сначала каденцию, а затем отвечает сыну здоровенную оплеуху. Анекдот этот вполне можно было бы отнести к Моцарту и Зюсмайру. В «Музыкальной шутке» Моцарт сам нарушил мировой порядок, но сам же и восстановил его, создав «Маленькую ночную серенаду».

Все четыре ее части (или пять) крайне лаконичны, но к ним и ноты не добавишь. Нигде ничего слишком личного, даже в Романсе, который можно бы окрестить *Andante innocente* (только в средней части, *c-moll*, невинность его оттенена легким беспокойством). Менуэт так короток и соразмерен —  $8 + 8 + 8 + 12$  тактов — что соразмернее уже не бывает. Он крепок в основной своей части, нежен в трио. Перед нами шедевр из шедевров, заключенный в самую тесную рамку.

В серенадном духе Моцарт сочинил еще только маленький марш, теперь, очевидно, утерянный (К. 544; 26 июня 1788). Написан он для струнного трио, флейты и валторны, значит, должен был служить вступлением и заключением к дивертисменту, подобному тому, который Моцарт сочинил летом 1776 года ко дню рождения сестры. Однако марш этот не подходит ни к одному из **моцартовских** произведений. Быть может, он написал его для камерной серенады кого-либо из друзей-музыкантов.

Обратившись еще к одному, последнему виду серенадной музыки Моцарта — самым известным ее образцом является так называемая **Хафнер-серенада**, — мы одновременно приблизимся к его

симфониям и скрипичным концертам. Это уже не камерная музыка с двумя валторнами, и не духовая, или «Harmonie», а оркестровая, симфоническая, с приближением к концертному стилю.

К ней ведут промежуточные ступени. Вот, например, дивертисмент *Es-dur*, относящийся к первому миланскому периоду (К. 113; ноябрь 1771) и озаглавленный «Concerto ossia divertimento» («Концерт или дивертисмент»). Написан он для струнных, кларнетов и валторн (позднее — вероятно в 1777 году — Моцарт добавил еще по паре гобоев, английских рожков и фаготов) и занимает среднее место между серенадами Моцарта для духовых инструментов и его ранними итальянизированными симфониями.

Струнные и духовые контрастируют здесь, как в симфонии, но в целом все произведение бесспорно тяготеет к «музыке на открытом воздухе» — это идеальная парковая музыка. А вот еще ноктюрн для четырех оркестров, точнее, для оркестра, состоящего из струнных и двух валторн, которому три других оркестра отвечают трехкратным эхо (К. 286). Не знаем мы, что ноктюрн написан специально ко дню Нового года (1777), мы сказали бы, что это самая настоящая *Nachtmusik*, предназначенная для забав и сюрпризов в зальцбургском парке Мирабель. Но Моцарт любит «приколдовывать зиму к лету». Есть у него и другая ночная серенада (К. 239), приуроченная к 1 января 1776 года. Участвуют в ней концертирующий ансамбль (*concertino*) — две солирующие скрипки, альт и контрабас — и струнный оркестр с литаврами в качестве *concerto grosso*.

По звучанию и мелодике эта серенада — одно из пленительнейших произведений раннего Моцарта, и у нас нет решительно никакого желания дополнить чем-либо три ее части: Марш в «величественном» темпе, Менуэт с трио, исполняемый только *concertino*, и Рондо с грациозной «офрануженной» темой. Но в Рондо есть еще два интермеццо: первое из них — короткое *Adagio* в **чопорнейшем** стиле — кажется чем-то вроде вступления ко второму — деревенскому, совсем примитивному *Allegro*. Оба, в сущности, являются инородным телом — это, конечно, цитаты из хорошо знакомых зальцбургской публике произведений, и если бы мы умели их расшифровать, можно было бы точнее определить назначение пьесы.

Черта эта роднит моцартовские ноктюрны и дивертисменты с его скрипичными концертами: и тут и там композитор в финальном Рондо слегка подшучивает над собой и слушателями. В цитатах он, так сказать, нисходит «к народу»; возвращаясь же к самому себе, чуть подчеркивает собственный аристократизм — ну словно бы, указав на дюжих деревенских красоток, немного порисуется изяществом своей одежды. Не без основания эти серенады или кассации носят название «финальная музыка», ибо каждый из слушателей знает наперед, что в финале его ждет такого рода музыкальное развлечение.

Смешанное строение серенады сказывается уже в самых ранних произведениях мальчика, написанных еще в Зальцбурге: в обеих «финальных музыках», *G-dur* (К. 63) и *D-dur* (К. 100), а также в кассации *B-dur* (К. 99) — все три вещи относятся к 1769 году. В них есть уже вступительный и финальный Марш. Первая часть носит симфонический характер, то более или менее блестящий, то буффонный, с лаконичными мотивами (как в К. 99); два Менуэта с контрастирующими трио, две медленные части — в одной первая скрипка выражает любовные чувства, второй же обычно придан характер интермеццо. Это типично зальцбургская музыка, в основном праздничная и веселая — оркестровая музыка, не претендующая на симфоническую глубину и строгость, но радующая богатством звучания и эффектами «эхо». Какая-то связь между ней и «Музыкальной галиматей» еще существует. Но вместо обилия частей мы увидим здесь более крепкую связь между ними, а грубо аугсбургский характер музыки превратился в более аристократичный и утонченный зальцбургский. Только в этих произведениях и продолжают жить аристократы и патриции праздничного города, преображенные искусством Моцарта.

После первого возвращения Моцарта из Италии размеры подобных серенад разрастаются, состав оркестра становится все разнообразнее и праздничнее. Отмечу одну из них — в *D-dur*, созданную, как почти все остальные, в июне 1772 года (К. 131) и неправильно окрещенную «дивертисментом» (с двумя альтами в струнной группе, тремя деревянными духовыми и четырьмя валторнами). Выдержанная в концертном стиле, она в финале совершенно неожиданно обнаруживает связь с уличной песней:



Несколько позднее такого типа серенады превращаются в типичную *свадебную музыку*. Это — празднично-шумные симфонические сочинения, состоящие не менее чем из восьми или даже девяти **частей**: вступительного и замыкающего Марша; первой части; медленной части, обрамленной двумя Менуэтами; финала с торжественной интродукцией. При этом между первой частью и первым Менуэтом вставляется еще двухчастный скрипичный концерт, как правило в иной тональности, чем основная. Подчас эти концертные интермедии, или интермедийные концерты, трактованы столь же виртуозно, как и собственно скрипичные концерты Моцарта.

Первая из таких серенад, так называемая «Музыка **Андреттера**», написана в Вене в 1773 году к свадьбе старшего сына зальцбургского придворного военного советника Иоганна Эрнста фон Андреттера (К. 185). Исполнена она была в отсутствие **ком.**

позитора. В ней нет и следа той неуверенности, которая присуща одновременно созданным струнным квартетам той поры: Моцарт следует здесь твердо установившейся зальцбургской традиции. Это непритязательное оркестровое сочинение, изобилующее мелодическими и, как полагается на свадьбе, эротическими намеками, обычно дерзкими и довольно прозрачными. Вот, скажем, контрапунктическая разработка основного мотива первой части (конец экспозиции) — символика ее весьма недвусмысленна:



Вероятно, такого рода намеки пользовались куда большим успехом у слушателей, чем нежность *Andante grazioso* A-dur — медленной части, уже предвещающей мелодию «Фигаро»:

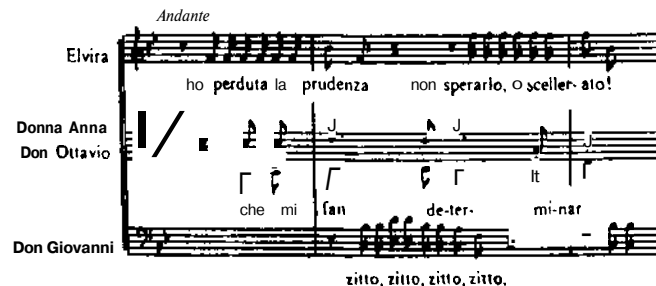


Конечно, Моцарт то и дело вырывается за пределы зальцбургской традиции, и в финале серенады (весьма родственном финалу симфонии A-dur, K. 201) нет никаких цитат. Только тема *Allegro* из вставного скрипичного концерта, очевидно, заключает в себе нечто «локальное», не поддающееся нашему толкованию.

В августе 1774, 1775 и 1779 годов Моцарт создает еще три оркестровые серенады — все в **D-dur**. Повод нам неизвестен. Нимчек, первый биограф Моцарта, утверждает, что серенада 1774 года написана к именинам архиепископа Колоредо, но день именин приходился на 30 сентября, а Моцарт не имел обыкновения загодя выполнять подобные обязательства, особенно, когда дело шло о ненавистном благодетеле. Разве только отец принудил его вовремя выполнить неприятную обязанность.

Примечательна в этой серенаде (K. 203) тематическая связь, существующая между принадлежащим к ней Маршем (K. 237) и *Andante maestoso* — медленным введением к первому *Allegro*. О том, что произведение имеет в виду событие более внушительное, чем свадьба, свидетельствуют более серьезная разработка *Allegro* и отказ от каких бы то ни было зальцбургских вольностей. Вставной скрипичный концерт, на этот раз в **B-dur**, состоящий из трех, а не из двух частей, тоже разросся, став поистине пьесой в

пьесе, а отнюдь не эпизодом (невольно вспоминаешь о подобного рода явлениях в истории оперы: об операх *buffa* или интермедцо, когда-то исполнявшихся в антрактах оперы *seria*). Первая часть этого концерта снова наталкивает на мысль о «предвосхищении»: основная ее мелодия и противопоставленная ей болтливая скороговорка альтов образуют такой же контраст, как партии донны Анны — донна Оттавио и донны Эльвиры — Дон-Жуана в знаменитом квартете. И тональность та же — **B-dur**:



Благодаря включению в серенаду концерта **B-dur** (с Менуэтом **F-dur** в качестве средней части), благодаря соотношениям в обоих Менуэтах между тональностями трио (одно в A-dur, другое в **d-moll**) и «симфонических» обрамлений; благодаря второй медленной части (*Andante* G-dur) возникает восхитительная пестрота красок, которую Моцарт-консерватор счел, может быть, чрезмерной, ибо именно в этом *Andante* он вновь использовал аккордовый мотив, звучащий в Марше и в интродукции.

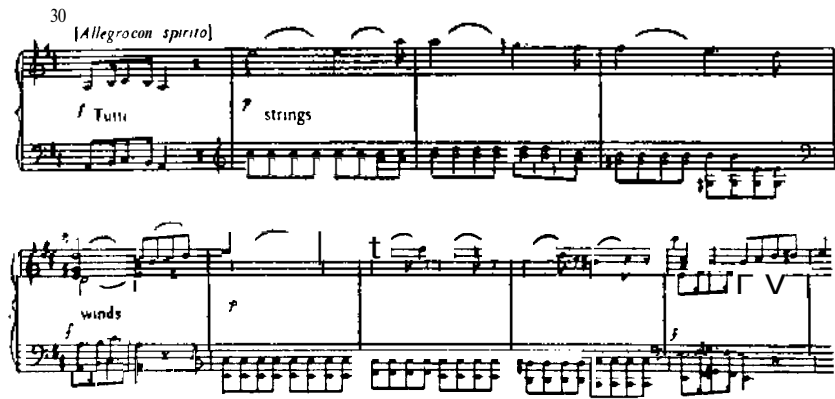
Какая же это была счастливая пора, когда подобное произведение можно было услышать, как нечто единое и в подходящих условиях; когда оно исполнялось именно как «музыка на случай», не только полностью отвечая определенным запросам, но и превышая их! Для нас оно стало «чистой музыкой», то есть музыкой, утратившей связь с бытом.

Серенада, появившаяся в августе следующего, 1775 года (K. 204) в смысле тональных соотношений проще первой: вставной концерт написан в A-dur, и в нем всего две части; правда, в трио первого Менуэта солист может еще раз блеснуть высокими



нотами. В первой части нет интродукции, зато есть весьма конфликтная, «рискованная» разработка. Вообще же серенада эта нетороплива и благодушна; в последнем Allegro (здесь Andantino чередуется с Allegro) от парадности и следа не остается, напротив — легко себе представить, что такую музыку могли исполнить в тире, в заключение стрелковых соревнований.

В последней из этих зальцбургских серенад (К. 320, 1779) Моцарт в выборе тональностей проявляет еще большую осторожность: вставное Concertante, состоящее из двух частей — Andante grazioso и Рондо, — дано в G-dur, а поскольку G-dur уже использован, на долю медленной части — Andantino — приходится, естественно, d-moll. Возможно, что это взыскательное произведение так или иначе связано с Колоредо; во всяком случае, в первой его части отношения «Моцарт — архиепископ» обрисованы достаточно наглядно и юмористически, хотя участвуют в этом только средства музыкальной символики. Вступительное Adagio maestoso (6 тактов) в репризе — in tempo — возвращается, напряженно возвещая появление воинственного Allegro con spirito. Начало этого Allegro бесспорно является предтечей начального построения Пражской симфонии. Только возникает оно еще на галантной, а не на контрапунктической основе. Во второй теме конфликтные элементы приводят к резкому столкновению контрастов: на все мольбы Моцарта архиепископ отвечает упрямым «нет»:



Вот уж совершенно в характере Моцарта: создать подобный музыкальный портрет и довести его до слуха ничего не подозревающего архиепископа — своего рода идеальная месть. Полной завершенности портрет «благодетеля» достигает в crescendo всего оркестра, — настоящем «мангеймском crescendo», столь редко встречающемся у изысканного Моцарта. Резкие динамические контрасты характерны и для следующего Менуэта. Но в Concertante ведущая роль на этот раз принадлежит не первой скрипке, а духовым — флейтам, гобоям, фаготам и валторнам: им даже в Andante предоставлена обширная и развитая каденция, а в Рон-

до — короткая, для первой флейты и гобоя. Это Concertante родственно парижской sinfonia Concertante (К. прил. 9), первоначальный вариант которой утерян: тот же состав духовых, только удвоенный (использованы парные инструменты), отчего ансамбль звучит еще богаче, роскошнее. Три таких пары (без флейт) Моцарт использует в качестве солирующих в следующем Andantino d-moll, осуществляя переход к симфоническому обрамлению; гомофонно-контрапунктический финал опять-таки предвосхищает финал Пражской симфонии. В трио второго Менуэта введены два новых инструмента: flautino — малая флейта, повторяющая партию скрипок, только двумя октавами выше, и почтовый рожок (примитивнейшее последование аккордовых звуков), придающий юмористический оттенок воплощению тоскливых мечтаний Вольфганга, его страстного желания удрать из Зальцбурга.

Только в Вене Моцарту представился случай вновь вернуться к созданию «праздничной» музыки. Здесь, в конце июля или в начале августа 1782 года, написана так называемая Хафнер-симфония. Писал ее Моцарт по настоянию отца, в крайней спешке, к торжествам по случаю возведения в дворянство Зигмунда Хафнера, и по частям переправлял в Зальцбург. Симфония начинается и завершается Маршем (К. 408, № 2); Andante ее было обрамлено двумя Менуэтами, но один из них, по-видимому, утерян. От вставной sinfonia concertante Моцарт отказался. Произведение дошло до нас в форме четырехчастной симфонии, то есть в том виде, в каком Моцарт сам, добавив флейты и кларнеты, дирижировал им в Вене 23 марта 1783 года. Кстати, к этому времени, когда Вольфганг вновь получил его от отца (15 февр. 1783), он успел совершенно о нем забыть: «...новая симфония Хафнера оказалась для меня полным сюрпризом — я и звука из нее не помнил, а она, несомненно, произведет хорошее впечатление...»

Так оно и оказалось. Но хотя Моцарт сам включил это произведение в число своих симфоний, на нем все же лежит печать серенады, и природа его несколько двойственна. Нельзя сказать, чтобы первой части, Allegro con spirito, при всем блеске ее труб и литавр, недоставало серьезности. Властный начальный мотив, звучащий в унисон, дает материал для богатых контрапунктических переплетений и контрастов; но в мотиве этом есть что-то слишком парадное, подчеркнутое, словно он сам указывает на свое предназначение.

Andante, очень грациозное, очень «невинное», скорее тяготеет к пройденному — к обоим Andantino Парижской симфонии, чем устремлено вперед, к бессмертному совершенству Пражской; то же относится и к финальному Presto. Самая замечательная часть здесь — Менуэт, высказывающий в D-dur примерно то, что позднее прозвучит в Менуэте симфонии Es-dur: его основной части присущи устойчивость, торжественность, мужественность, а трио — изысканнейшая грация. Происхождение этой симфонии от серенады (в отличие от венских симфоний) всего отчетливее

выступает в связи с проблемой исполнения: великие венские Творения всегда будут основой концертной программы, Хафнер-симфонию же правильнее использовать в качестве вступительной или заключительной вещи.

## СИМФОНИЯ

Моцарт написал более пятидесяти симфоний. Из них только очень немногие — юношеские — не сохранились, или еще не отысканы. Стоит сравнить эту цифру — пятьдесят — с цифрой девять у Бетховена или четыре у Брамса, как сразу становится ясным, что понятие жанра в том и другом случае вовсе не однозначное. Если исходить из масштабов Бетховена, адресовавшего свои оркестровые произведения — каков бы ни был внешний повод для их создания — некоей идеальной публике, человечеству (*humanitas*), то окажется, что Моцарт написал тоже не более четырех-пяти симфоний. Если же подойти к ним с меркой XVIII века, то моцартовскую симфоническую продукцию придется сравнивать с гайдновской: с числом сто четыре, не забывая, однако, что эти сто четыре симфонии Гайдна распределяются примерно на сорок лет, а моцартовские возникли на протяжении двадцати пяти; что Гайдну было двадцать семь лет, когда он написал свою первую симфонию, а Моцарту только девять, так что эту первую свою симфонию старший мастер создал всего на пять-шесть лет раньше, чем Моцарт свою. Таким образом, путь, который пройден Моцартом от первой, «младенческой» симфонии (К. 16) к *C-dur*, к «Юпитеру», оказывается много длиннее, чем путь Гайдна от первой его симфонии к последней, Лондонской, не говоря уж о том, что Лондонские симфонии Гайдна созданы после смерти Моцарта и именно Моцартом оплодотворены и воодушевлены.

Если Бетховен и выдвинул понятие монументальной симфонии, то подвели его к этому — в историческом и духовном смысле — Пражская симфония и триада симфоний 1788 года, этот величайший, великолепнейший вклад в развитие симфонизма. И если существует великое симфоническое искусство, то это заслуга Моцарта и Гайдна, Гайдна и Моцарта. Чья доля перевешивает, установить невозможно, ибо Моцарт не шагнул бы навстречу монументальности без Гайдна, а Гайдн без Моцарта. Отправной точкой для обеих явилась итальянская *sinfonia*, но ни в какой другой области истории музыки не проступают столь ясно чудо и могущество личности, как здесь: стоит только вспомнить, что итальянской симфонии в высшем смысле этого слова не существует и никогда не существовало. Ибо где же они — последователи всех этих Саммартини и Пьянтаниды, Сарти, Анфосси и Галуппи? Единственный итальянский симфонист, который смог бы воодушевить Бетховена — это Луиджи Керубини. Но то, что Керубини родился во Флоренции, кажется шуткой, которую выкинула история музыки.

Чтобы сразу же в общих чертах обрисовать путь развития моцартовской симфонии с 1764 по 1788 год, скажем: это путь от вступительной или заключительной концертной пьесы — пьесы, служившей *обрамлением* для *solò* или *concerti*, до капитального, основного произведения, представляющего кульминацию, центр тяжести концертного вечера. Это путь от начала декоративного к выразительному, от внешнего к внутреннему, от *парадности* к *исповеди*.

Медленно перемещается центр тяжести отдельных частей, ибо меняется самый характер частей. В 1765 году, когда Моцарт еще только начинал, центром тяжести являлась первая шумная часть. За ней следовали коротенькая певучая часть, обычно предназначенная только для струнных, в крайнем случае с выделением гобоя или флейты, и заключительная — в очень быстром темпе и в «коротком» размере (две четверти, три **восьмых**, возможно, шесть **восьмых**), а иногда и всего только Менуэт. Медленная средняя часть — это всегда *Andante*, *Andantino grazioso* или *amoroso*; большей нагрузкой праздничная музыка на себя не принимала. Переходят ли эти три части непосредственно одна в другую, или их разделяют завершающие каденции и паузы — это большой роли не играет. В первом случае они называются увертюрами; когда их создает Моцарт, можно и впрямь задаться вопросом — для какого драматического или оперного произведения они предназначались? Иногда он довольствуется только первыми двумя частями, заменяя третью хором, балетом или арией из самой оперы. Впоследствии Моцарт присочинял сюда новый финал, и таким образом «спасал» свою музыку, то есть делал ее пригодной для концертного исполнения.

Называя такое произведение итальянской *sinfonia*, мы делаем это по праву и с чувством исторической признательности, ибо избретателями этого жанра были итальянцы, считается даже, что исключительно неаполитанцы, хотя в создании и совершенствовании его принимала участие вся Италия — Милан, Венеция и Рим ничуть не меньше, чем Неаполь. Германия же — а она, в сущности, была не чем иным, как итальянской провинцией — переняла дух этой *sinfonia*, так по-настоящему его и не поняв.

Не играет большой роли и то, что примерно около 1760 года немецкие, особенно венские музыканты, начинают вставлять Менуэт между медленной частью и финалом, тем самым продвигаясь к **четырёхчастной** симфонии. Моцарт в ряде случаев, ничуть не меняя духа итальянской *sinfonia*, присочинял к ней новый Менуэт и, расширив таким образом объем, приспособлял произведение к немецким условиям. Такую симфонию мы, различия ради, называем венской; однако разделение это вряд ли имело бы смысл, если бы четырёхчастная структура не заставила композиторов мало-помалу углублять и уточнять содержание отдельных частей. Так что направление, соответственно которому развивался моцартовский симфонизм, можно охарактеризовать и как путь от итальянской

sinfonia к венской симфонии. Конечно, здесь тоже важна не так форма, как дух. Пражская симфония 1786 года трехчастна, но она-то уж меньше всего «итальянская».

Чем же характеризуется дух итальянской симфонической музыки? Это дух оперы *buffa*. Поворот к ней от предклассической *sinfonia*, или увертюры — с ее торжественностью и величием, с ее пафосом, с эгегическим благородством медленных частей, с ее «достойной» контрапунктической осанкой и **облигатными** *solì* — произошел так решительно, как только можно. История музыки любит по временам такие крайности на своем пути. Неаполитанская *sinfonia*, если и начинается полновесно, с «важно» ритмованных аккордов, то дальше неизменно переходит к коротким, **грациозным**, щебечущим мотивам и пикантным мелодическим оборотам; и как только достигнута тональность доминанты (в мажоре) или медианты (в миноре), так появляется еще более грациозная, еще **более** певучая чепуха — точь-в-точь изящная дама в кринолине с **откры-**той грудью в сопровождении кавалера с бутафорской шпагой, или сельская простушка рядом с элегантным аббатом. Конфликт между этими фигурками — если только таковой возможен — никак не может привести к трагедии, и его разрешение (так называемая реприза) должно быть, как правило, легким, игривым, примиряющим. Второй частью произведения обычно служит серенада, третья представляет собой веселое прощание, или изящный танец.

Еще до того, как Гайдн и Моцарт выступили на симфоническом поприще, сложились венская и чешская разновидности итальянской *sinfonia*, давшие целый ряд богаче и тоньше разработанных образцов. Чешская разновидность, чаще всего именуемая мангеймской симфонией, уже ввела в обиход разнообразнейшую палитру динамических оттенков (опыт, который Гайдн и Моцарт усваивали так нерешительно и сдержанно, что, по существу можно сказать, они попросту его отклоняли). И все-таки, даже в основном, характер ее был и оставался итальянским, буффонным. Слушатель, хорошо знакомый с этим стилем, сумеет по достоинству оценить значительность одночастной *sinfonia* Глюка к «Орфею и Эвридике», в то время как не сведущему в истории современному слушателю она может показаться поверхностной.

Легко понять, какие усилия потребовались, чтобы от данного уровня симфонизма вновь подняться к более торжественному и возвышенному стилю — для этого достаточно просмотреть увертюру к патриотической опере Игнаца Хольцбауэра «Гюнтер фон Шварцбург» (1776). Она была еще свежа в памяти Моцарта, когда он писал увертюру к «Волшебной флейте», и вряд ли можно не заметить его сочувственного отношения к Хольцбауэру.

Когда художнику XVIII столетия хотелось воплотить в искусстве начало серьезное или трагическое, он неизбежно оказывался в плену условностей своей эпохи. В симфонии же ему приходилось преодолевать еще и традицию буффонного стиля. Как измерить величие пути, приведшего Моцарта к симфонии *g-moll*, к *Andante*

*cantabile* и финалу симфонии «Юпитер»? Измерить силу духа, обусловившую то, что путь этот без всякой «революции» был пройден в течение двадцати пяти лет? Пусть даже при поддержке Гайдна, которому приходилось легче, потому что он был более одинок, более «оригинален» и не так почитал традицию, как Моцарт.

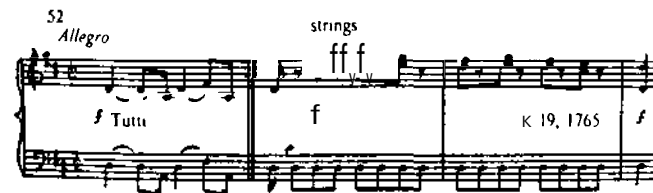
Моцарт-симфонист начал в рамках итальянской традиции. Но нам кажется символическим, что форму и дух симфонии он перенял не у итальянцев, а у итальянизированного немца, у Иоганна Кристиана Баха. То «немецкое», что мы ощущаем в творчестве Иоганна Кристиана Баха, несет в себе, бесспорно, **отпечаток** его личности: это чарующая прелесть и грация чувства, которые отличают его не только от итальянцев, но и от его коллеги и товарища Карла Фридриха Абеля; и эти же свойства роднят его с Моцартом.

Иоганн Кристиан не претендовал на большую глубину, но никогда не бывал поверхностен, как порою, например, Боккерини. И если симфонию он трактует, как праздничное произведение, то все же и здесь не отказывается от боковых путей, ведущих к тишине, к интимному и прочувствованному. Характерно, что из шести его симфоний (*D-dur, C-dur, Es-dur, B-dur, F-dur, G-dur*), опубликованных в 1765 году, в двух средние части написаны в миноре (в ор. 6, вероятно относящемся к 1770 году, в миноре написана даже целая симфония, все три ее **части**).

В Лондоне, куда Моцарт приехал восьми- или девятилетним ребенком, он полностью подпал под влияние Иоганна Кристиана Баха. Долгие годы оно остается господствующим в его симфонической музыке, даже в пору, когда новые впечатления оттесняют, ослабляют это влияние, или подчас, наоборот, обогащают его. На первых порах Моцарт, сочиняя симфонии, вообще не в силах ни думать, ни писать по-другому, чем его образец — Иоганн Кристиан Бах. Иоганн Кристиан любит в самом начале темы использовать контраст *forte* и *piano*, причем в теснейшем сопоставлении:



Для Моцарта, перенявшего данный прием, он становится едва ли не принципом симфонического мышления вообще:

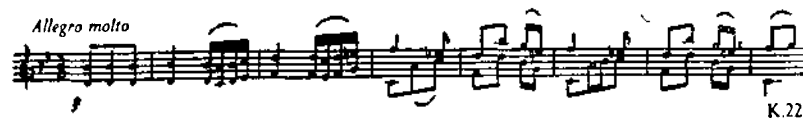


— принципом, которого он будет придерживаться вплоть до симфонии «Юпитер». Дуализм этот итальянского происхождения, и Моцарта поддерживают здесь также другие итальянизированные симфонисты, например, Мысливечек. Принцип этот известен и Йозефу Гайдну, но тот применяет его гораздо реже, предпочитая начинать с подчеркнутого противопоставления tutti небольшой оркестровой группе. Моцарт, кстати, использует и такой прием.

Но вернемся к его отношениям с Иоганном Кристианом. Для того и другого разработка — скорее возможность модуляционного развития, чем столкновения тем или мотивов. Под впечатлением симфоний оп. 3 Иоганна Кристиана Моцарт уже в первом своем симфоническом опыте (К. 16) отваживается на создание глубоко прочувствованной средней части в *c-moll*. Буффонный характер баховского финала он даже несколько утрирует:



И все же никак нельзя считать Моцарта только подражателем или «отражателем» чужого стиля, как не следует задаваться вопросом: превзошел или не превзошел он свои образцы? После 1765 года Иоганн Кристиан Бах проделал путь развития, по которому Моцарт за ним не последовал, хотя не мог не знать об этом пути. Мы, к примеру, не найдем у Моцарта ничего сходного с блистательными симфониями Иоганна Кристиана для двойного оркестра. Так же сложатся позднее и его отношения с Гайдном. Моцарт усваивает и амальгамирует в своем стиле только то, что полностью соответствует его природе, — остальное он отбрасывает. Как ни чудодейственно сильна память Моцарта, хранящая все, когда-либо услышанное, но верность его самому себе еще сильнее. Пример, взятый из первого финала «Свадьбы Фигаро», покажет, во-первых, как рано сложился буффонный характер моцартовской симфонии, во-вторых, как великолепно помнил он об этих первых своих симфониях (конец 1765) целых двадцать лет спустя — в 1786 году:



Когда Моцарт пишет симфонию, фантазия его на первых порах действует в границах традиции: аккордовые мотивы, пунктирные ритмы, гаммы, твердо установленное чередование tutti и soli, быстрый переход в тональность доминанты и т. д. По временам и тут проступает несомненная оригинальность, оригинальность против воли. В упомянутой нами симфонии, написанной в 1765 году в Гааге (К. 22), мы найдем хроматизированное *Andante g-moll*, для которого вряд ли сыщется образец у кого-либо из тогдашних симфонистов.

С пребыванием Моцарта в Вене осенью 1767 года связаны новые впечатления, а отсюда и более пышная манера письма, обогащение струнной группы введением двух альтов и появление первых симфоний с Менуэтом. В четырех симфониях 1768 года — одна из них (К. 45) переделана и использована как увертюра к «Мнимой простушке» — мы тоже то тут, то там отметим новые достижения. Впрочем, основной характер неизменно остается светским, праздничным, буффонным, итальянским. Моцарт пишет эти симфонии впрок, готовясь к предстоящей поездке в Италию, где они понадобятся ему для начала и заключения концертных выступлений.

В 1770 году появляется пять симфоний, в 1771 году — семь, в 1772 — восемь, в 1773 — по возвращении из поездок и не без расчета на новые — еще семь. Потом наступает творческая заминка, ибо тем временем у Моцарта возникло новое отношение к симфонической музыке, не допускающее больше создания «серий», а только единичных произведений этого жанра.

Нам незачем подробно рассматривать развитие Моцарта в эти годы, полные самых разных впечатлений, которым он то подчиняется, то противодействует. Описание этого процесса относится к лучшим страницам монографии Визева и Сен-Фуа, пусть они и кажутся нам иногда слишком рассудочными.

Развитие Моцарта вовсе не всегда было прямолинейным. Нам встретятся неожиданные броски вперед и неожиданные повороты назад, как например в первой части симфонии *G-dur*, созданной в мае 1772 года (К. 129). Часть эта могла бы быть написана под влиянием Иоганна Кристиана еще в Лондоне или Гааге, в то время как вторая и третья части уже обнаруживают влияние Гайдна. Встретятся и такие «скачки», как контраст между буффонной тематикой и невучей полифонией, характеризующей разработку в одной из симфоний 1771 года (*F-dur*, К. 75). Складывается несколько типов его симфоний: например, такой, как К. 96 — по-оперному роскошный, в *D-dur* или *C-dur*, с трубами и литаврами,

с «виртуозными» скрипками. О таких симфониях с уверенностью можно сказать, что Менуэт был вписан сюда позднее. Но в основном, с каждым годом появляются все новые признаки, свидетельствующие о большей глубине трактовки жанра: большая свобода и индивидуализация отдельных инструментов; переход от фигурации к *santabile*; все более утонченная имитационная техника.

Моцарт расшатывает рамки традиционной симфонии. В тиши Зальцбурга он забывает подчас о ее развлекательной функции; фантазия его разыгрывается смелее, находки приобретают более личный характер. Но как ни странно, финалы его при этом (особенно рондообразные, например, К. 113) вновь напоминают об Иоганне Кристиане, любившем заигрывать в своих рондо с «французским вкусом» и вставлять минорный эпизод перед последним возвращением темы.

Удельный вес частей в симфониях Моцарта меняется, как и у Гайдна (и, кстати, не без его влияния), в зависимости от финала. Несколко симфоний 1772 года (К. 129, 130, 132, 133) уже представляют собой ярко выраженные «финальные симфонии»; в них проступают смешанные французско-гайдновские влияния, особенно заметные в несколько «растрепанном» финале симфонии К. 132. Однако медленная часть той же симфонии полна такого своеволия и душевного беспокойства, что обозначение *Andante* ей вряд ли подходит; да вряд ли у Моцарта найдется что-либо еще, написанное столь «экспрессионистски», то есть столь независимое в своей выразительности от установленных форм.

А симфония К. 133? Начинается она, казалось бы, вполне традиционно, а потом преподносит нам множество сюрпризов, вроде того, что основной ее мотив возвращается лишь в коде, а не в репризе. Оркестровые группы трактуются раздельно, структура симфоний становится все более диалогичной — и в целом, и в деталях. Ведущая роль принадлежит струнным, духовые сопровождают их в качестве ритмически организованного звукового фона, как, например, в финале указанной симфонии (К. 133). Пристрастие к двум альтам — Моцарт предпочитает вести их в унисон или в октаву с гобоями — открывает возможность новых оркестровых сочетаний. Даже в подчеркнуто «кокетливой» симфонии К. 134 (авг. 1772) уже наличествует и новый тип певучести, и более тонкое понимание имитации.

1773 год — год великого перелома. Из семи симфоний этого года три (К. 199, 181, 182) принадлежат к «итальянскому» типу и написаны, быть может, в расчете на ожидаемый оперный заказ. К ним следовало бы отнести и К. 184 (*Es-dur*). В общем-то это типичная увертюра, только рассчитанная на большой оркестр; однако первая ее часть — в великолепном концертном стиле — задумана так широко, а *Andante* (*c-moll*) отличается такой тонкой диалогической разработкой, что произведение это можно бы скорее причислить к ранним моцартовским шедеврам, если бы не несколько легковесный финал.

Но вот еще триада симфоний, столь же совершенных (конечно, на более ранней ступени и в более тесных границах), что и последняя триада 1788 года: *C-dur* (К. 200, ноябрь 1773), *g-moll* (К. 183, конец 1773) и *A-dur* (К. 201, начало 1774). В первой части симфонии *C-dur* вместо былой праздничности господствует новая для жанра возбужденность, тоньше разработан тематический материал — словно новые сочленения возникли в прежде еще неразвитом организме.

Показательно, что в любой из ее частей есть своя кода. Медленная часть в силу своей торжественности уже приближается к *Adagio*, Менуэт с выступающей на первый план валторной уже не кажется интерлюдией или «вставной» пьесой и, наконец, финал симфонии, который является несомненной вехой в творчестве Моцарта: такое *Presto* с диалогом между *sol* (две скрипки) и *tutti*, с бешеным оркестровым *crescendo* в конце могло бы послужить увертюрой к «Похищению из сераля», если бы не типично итальянский, буфонный его характер.

Малое или великое чудо симфоний *g-moll* и *A-dur* получило надлежащую оценку только в последнее время. Уже тональность одной из них — первой минорной симфонии Моцарта — говорит о выходе за пределы «развлекательной музыки», в сущности даже противоречит этому понятию. Но какой задаче эпохи отвечал столь беспощадно выразительный документ? До нас дошли так называемые «страстные симфонии» той поры\* — они, как правило, писались в минорных тональностях. Но моцартовский *g-moll*: внутренний мятеж оркестра, с начальными синкопами, предвещающими начало клавирного концерта *d-moll*, предельными динамическими контрастами (взрыв *fortissimo* после замирающего *pianissimo*), бурно взлетающими затактами, резкими акцентами, тремоло скрипок, — что общего здесь со смиренными размышлениями на Масличной горе, с распятием Спасителя? — Ничего. Все это рождено глубоко личными, мучительными переживаниями. *Andante* с его темой упрека коротко, но насыщенно; волнением порождена маленькая каденция перед репризой. Мрачной роковой решимостью, свойственной основной части Менуэта, обусловлено и возникновение трио для одних духовых, полного чисто «*A-dur*’ного очарования».

В финале господствуют не только новое тематическое единство, но и новые тематические связи с первой частью, проявляющиеся — правда, не демонстративно, а едва ощутимо — в синкопических образованиях, в акцентах: циклическая форма симфонии обретает новую цельность.

Что касается симфонии *A-dur*, написанной для самого неприятного ансамбля (только струнные, гобои и валторны), то хотелось бы обратить внимание на то, как начало ее, исполняемое одними струнными (и какое начало!), повторяется *tutti*:

\* Симфонии, исполнявшиеся на страстной неделе. (Ред.)

55 Ob

Horns

V12

Viola

Vc & Cb

Так выражается новая потребность углубить симфонию, оживить имитациями и, придав ей утонченность камерной музыки, помочь отрешиться от чистой декоративности. Инструменты как бы меняют характер: скрипки делаются одухотворенней, духовые избегают всякого шума, а фигурации чужды банальности.

Новый дух заявляет о себе во всех частях симфонии: в *Andante*, которое по стилю приближается к тонко разработанной части струнного квартета, лишь обогащенного двумя парами духовых; в Менуэте с его контрастами изящества и почти по-бетховенски сокрушительной мощи; в финале — *Allegro con spirito* (вот уж в самом деле *con spirito*) с его разработкой, самой богатой и драматической из всех доселе созданных Моцартом. Разумеется, эти симфонии оказались достаточно хороши и для Вены, и Моцарт, внося лишь небольшие изменения в партитуру, исполнял их на своих «Академиях». Как бесконечно далек он здесь от итальянских *sinfonie*. Да и кто в Италии мог бы создать такое произведение, где и каким образом нашло бы оно там свое место!

Как бы вдобавок обоим этим симфониям, несколькими месяцами позднее (в мае 1774) Моцарт написал еще одну (D-dur, K. 202), последнюю перед поездкой в Париж. В Вене он к ней не возвращался, что вполне понятно. Ибо это не «финальная симфония»: последняя ее часть — обычное развлекательное заключение (оно примечательно лишь тем, что тематически связано с первой частью); *Andantino con moto* для одних струнных могло бы войти и в какой-либо из венских квартетов в гайдновском духе. Менуэт не очень характерен: в первой, наиболее весомой его части, Моцарт пытался применить технику, приобретенную при создании симфоний *g-moll* и A-dur, но материал для этого оказался здесь мало подходящим. Как и в упомянутых уже квартетах, Йозеф Гайдн, что называется, сбил его с толку. Даже с Моцартом случалось та-

кое: восприимчивой его душе не доставало сил, чтобы полностью переработать столь яркое впечатление.

Четыре с лишним года, то есть вплоть до июня 1778 года, Моцарт симфоний больше не писал. Чем же объяснить это молчание после богатейшей продуктивности предшествующих лет? Думается, дело тут и во внешних причинах — Моцарту не предстояли поездки ни в Италию, ни в Вену, а для поездки в Мюнхен на премьеру «Мнимой садовницы» достаточно было прежних сочинений, — и, пожалуй, еще больше во внутренних: в триаде симфоний C-dur, g-moll и A-dur Моцарт достиг такой вершины, превзойти которую было нелегко; вот он и обращается к другим жанрам, где принцип симфонизма предстает в несколько облегченном виде. На зальцбургские годы, вплоть до поездки Моцарта в Париж, приходится (помимо месс и прочей церковной музыки, клавирных сонат, вставных оперных номеров) не только множество серенад и дивертисментов, но, что особенно важно, — к этому времени относятся первые завоевания в области концерта.

Нельзя сказать, чтобы в эти годы Моцарт совсем не писал симфонической музыки. Ведь именно тогда были созданы увертюры к «Мнимой садовнице» и праздничному представлению «Король-пастух». Первую (она состояла из двух частей — *Allegro molto* и *Andantino grazioso*) Моцарт потом превратил в симфонию, досочинив к ней финал (K. 121); ко второй, одночастной — *Molto allegro* — тоже существует финал (K. 102), но он, думается, скорее всего завершал какую-либо серенаду.

Первое сочинение — бесспорно «финальная симфония», хотя бы потому, что две начальные части здесь очень коротки. Оно ценно тем, что лишний раз подтверждает буффонный характер самого жанра: увертюру к опере *buffa* можно было тут же превратить в симфонию. Что касается рондо, дополнявшего увертюру к «Король-пастуху», вернее, контрданса в форме рондо, то это произведение первоклассное, и если оно в самом деле завершило собой «финальную музыку», отмеченную такой же свежестью, тонкостью и грациозной фантазией, то утрата его лишила нас подлинного шедевра.

Летом 1778 года, находясь в Париже, Моцарт получает от Леро, директора «духовных концертов», заказ на симфонию, предназначенную к открытию концертного сезона в день праздника тела Христова. Моцарт стоит перед новой задачей: он, естественно, должен написать произведение в парижском стиле, и притом для обширнейшего по составу оркестра, объединявшего флейты, гобои, кларнеты, фаготы, валторны, трубы, литавры и сильный струнный ансамбль. Отсюда и необычная надпись на рукописи: «*Sinfonia a 10 instrumenti*».

Это первая симфония Моцарта, в которой участвуют кларнеты. Сочиняя ее, он должен был принять во внимание не только красочные возможности нового, разнообразного по составу ансамбля, но и новые масштабы частей, во всяком случае масштабы крайних

частей. Даже Леопольда тревожит мысль о том, как справится Вольфганг с такой задачей (28 июня 1778): «Судя по стеймецовским симфониям, изданным в Париже, парижане, видно, любители симфоний громыхающих. Все здесь шумно, понамешана всякая всячина, иредка попадаются хорошие идеи, но исполнены они неумело и не к месту...» Неясно, в кого именно нацелена критика Леопольда: в Яна Вацлава Стамица, основателя так называемой мангеймской (а заодно и парижской) симфонической школы, или же в сына Стамица, Карла. Как бы там ни было, критика Леопольда столь же блестяща, сколь и несправедлива. И это ясно каждому, кто только знаком с лучшими достижениями этой школы: прежде всего с симфониями самого, то есть старого Стамица, а также Франца Ксавера Рихтера, Фильца, Карла Стамица, Эйхнера и Франца Бекка. Симфонические произведения Стамица частью способствовали формированию двух лучших оркестров того времени — мангеймского, и вправду лучшего из всех, и парижского, который на это первенство претендовал, — частью сами обязаны им своим возникновением.

Да, это так — симфонии мангеймцев стремились в первую очередь продемонстрировать первоклассные качества своего оркестра: его точность, его способность мгновенно менять характер фразировки, выделять отдельные группы духовых, его прославленное *crescendo*, то есть умение довести какой-либо мотив до настоящего взрыва в мощном *tutti*. Начало *Allegro* в увертюре «Леонора», Скерцо из Пятой симфонии Бетховена — вот самые яркие, одухотворенные, содержательные примеры «мангеймского *crescendo*». В Мангейме и Париже, правда, этот прием редко бывал по-настоящему содержательным; для мангеймцев типичен, к примеру, сюжет, использованный в симфонии Игнаца Хольцбауэра (ор. 4, 3): завершает ее «*Tempesta del mare*» — «буря на море», часть, в которой *crescendi* и *decrescendi* буквально справляют оргии. И все же соприкосновение с таким богатым и совершенным музыкальным ансамблем должно было привести к сотне новых звуко сочетаний, к расширению отдельных частей, к более длительному мотивному развитию.

Благодаря пребыванию в Мангейме Моцарт был хорошо подготовлен к выполнению своей парижской задачи. Исполнявшиеся там симфонии Хольцбауэра, Кристиана Каннабиха, Джузеппе Тоэски он слушал «наострив уши». Теперь, в Париже, как только ему представлялась возможность не только прочесть, но и прослушать партитуру, он, конечно, проявлял такой же интерес к симфониям Госсекса и Штеркеля, к увертюрам и другим инструментальным пьесам старого Рамо.

Симфония К. 297 носит мангеймско-парижский характер. Первая часть ее звучит даже чуть пародийно. Симфония начинается с *fortissimo unisono*, чистотой которого так гордился парижский оркестр и над которым немного подтрунивал Моцарт (12 июня 1778): «...И я уж не упустил случая дать *Premier coup d'archet* (первый

удар смычком)! — этого одного достаточно. Здешние дураки бог весть что из этого строят! Что за черт! — Я не замечаю никакой разницы — просто они начинают все вместе, как и повсюду. Потеха, да и только...» Затем следует пышный разбег струнных, типичный для французских увертюр. Моцарт не забывает и о мощном унисоне скрипок в сочетании с выдержанными звуками духовых. Но на этом пародия или подражание французскому вкусу кончается. Моцарт был слишком честолюбив, и слишком многое зависело от успеха произведения, чтобы он мог отнестись к задаче с недостаточной серьезностью. И нужно отдать честь вкусу парижан: больше всего им понравилась последняя из трех частей, где вторая тема, изложенная фугато и предоставившая естественный материал для разработки, в репризе больше не повторяется; таков один из мастерских штрихов этой мастерски написанной части, в которой блистательная суматоха чередуется с вдумчивостью и грацией.

Медленную часть Моцарту пришлось сочинять дважды. В первой редакции — той, которая опубликована в собрании сочинений, — она показалась Легро чересчур длинной, и Моцарт сочинил другое *Andante*, покороче (оно известно только по первому парижскому изданию оркестровых партий). Хотя Моцарт сам не отдавал предпочтения ни той, ни другой редакции, для нас естественно предпочесть первую — более протяженную и серьезную, менее пасторальную, так как именно она больше соответствует новым масштабам первой большой моцартовской симфонии. Возможно, Легро был прав, утверждая, что это «лучшая из симфоний», написанных для «духовных концертов». Но мы-то судим с точки зрения потомков и по-своему тоже правы, не находя в этом «парижском» произведении того шарма, очарования, той непосредственной глубины, которые присущи многим, куда более коротким и непритязательным зальцбургским симфониям.

Для того же Легро Моцарт написал еще одну симфонию. Я не думаю, чтобы она сохранилась. Правда, в начале XIX столетия «Типография консерватории» напечатала некую «*Ouverture a grand orchestre par Mozart*» (К. прил. 8), состоящую из короткого *Andante pastorale* и длинного *Allegro spiritoso*. Но увертюра эта в такой мере лишена индивидуальности, так грубо, «по-фанфарному» использует духовые инструменты, что, право же, не стоит приписывать ее Моцарту.

Что собой представляет подлинная увертюра Моцарта, мы узнаем, познакомившись с увертюрой *G-dur* (К. 318), которую Моцарт написал в апреле 1779 года, вскоре после возвращения в Зальцбург. Рассчитанная на большой оркестр, с трубами и литаврами, с двумя парами валторн, она, вне всякого сомнения, была задумана как увертюра к зингшпилю *a la française*, так и оставшемся фрагментом, и только в XIX веке окрепшему «Зайдой». Дуализм темы — властное *forte* в *tutti* и умоляющее *piano* струнных — получает программный смысл: это султан Солиман и Зайда. Вписанное в сонатную часть *Andante* (в той же тональности) характеризует

или символизирует любовную идиллию **зингшпиля**. Вдобавок, в последних тактах увертюры Моцарт столь же ясно подчеркивает «турецкий» колорит оперы, как делает это позднее в «Похищении из сераля». Не обошлось здесь и без эпизодов, специально предназначенных для духовых инструментов, без «мангеймско-парижского *crescendo*» и всяческих «завитушек». Единственное, чем Моцарт здесь не шеголяет, ибо не рассчитывает на концертную аудиторию, — это «тематической работой».

В Зальцбурге появились еще только две симфонии: одна — **B-dur** (К. 319, июль 1779), другая — **C-dur** (К. 338, авг. 1780). В Вене Моцарт вновь извлек их на свет божий и присочинил к первоначально трехчастным произведениям по Менуэту. И на этот раз из «итальянских симфоний» действительно получились «венские»: содержание и размеры отдельных частей успели вырасти настолько, что симфонии не только выдержали, но просто потребовали такого завершения — даже первая, несмотря на скромный состав с гобоями и валторнами (только фаготы получили теперь тоже самостоятельную **партию**).

Мы уже отмечали, что Бетховен использовал финал моцартовской симфонии **B-dur** как «трамплин» для финала своей Восьмой симфонии. Но это же можно сказать и о соотношении первых частей в той и другой симфониях. В моцартовской мы уже почувствуем если не **бетховенский** задор, то ту же силу, веселость, страстность и глубокую серьезность. Нас может удивить — впрочем, нет, почти не **удивит**, — что в начале разработки Моцарт «бросает в бой» свой «девиз» — тот самый **четырёхзвучный** мотив, который достигает апофеоза в симфонии «Юпитер». В *Andante moderato* — примечательное добавление! — царит нового рода лиричность, а в финале — новое сочетание буффонады, марша и пасторали: единство, одушевленное мыслью. Добавленный сюда Менуэт приближается к менуэтам более позднего венского периода — он насыщен, короток и в трио напоминает лендлер. Не знай мы, что он написан в 1782 году, его можно было бы отнести к «немецким» маскарадным танцам **1790—1791** года.

В симфонии **C-dur**, вновь рассчитанной на большой оркестр, как бы оправдываются предсказания, заключенные в Парижской симфонии. Но французская маска сброшена, все осуществляется в чисто моцартовском духе. Хотя форма первой части тут и там почти тождественная (то, что ожидалось в начале репризы, появляется в коде), здесь совсем нет признаков чужеродного стиля. Индивидуальность Моцарта сказывается во всем: в буффонаде и глубочайшей серьезности, в мажоро-минорных переливах «нейтральной» тональности, в модуляциях из **C** — в **H**, или **As**, в веселости, силе и страсти. *Andante di molto*, предназначенное для струнных с разделенными альтами и фаготами, как единственными здесь представителями духовых, — это одушевленное пение с начала и до конца. Финальное *Presto*, отнюдь не летучее, исполнено мысли, юмора, печали и лукавства. Включенный позднее Мену-

эт (К. 409) — один из самых помпезных, когда-либо написанных Моцартом; в трио концертируют духовые — предусмотрены даже флейты, которых в Зальцбурге еще недоставало. Моцарт, конечно, добавил их уже в Вене, имея в виду крайние части (а может быть, и *Andante*).

За десять лет, прожитых Моцартом в Вене — с 1781 по 1791 год, — он сочинил не более пяти симфоний (это если не считать **Хафнер-симфонию**, написанную в 1782 году; но, по правде сказать, та является не чем иным, как второй **Хафнер-серенадой**). Для первых своих «Академий» Моцарт использовал частью прежде написанные симфонии, частью серенады, превращенные в симфонии. Главными, центральными произведениями таких вечеров были его клавирные концерты. Он не хотел отснять их на второй план или ставить в невыгодное положение по сравнению с более значительными симфониями. В письме к отцу (29 марта 1783) Моцарт сообщает программу одной из своих «Академий»: «Исполнялись следующие произведения:

- 1) Новая Хафнер-симфония. Вернее, первые три части.
- 2) Пела мадам **Ланге** арию с 4 инструментами „*Se il padre perdei*“ из моей мюнхенской оперы.
- 3) Я играл третий из моих подписных концертов.
- 4) Пел Адамбергер сцену для Баумгартен.
- 5) Маленькая *simfonia concertante* из последней моей „финальной музыки“.
- 6) Я играл полубившийся здесь концерт ex D, которому предпослал [приписал?] варьированное рондо.
- 7) Пела мадемуазель Тейбер сцену „*Parto m'affretto*“ из моей последней миланской оперы.
- 8) Играл я одну маленькую фугу (потому что присутствовал император) и варьировал арию из оперы, которая называется „*Философы*“, — пришлось повторять; варьировал арию „*Unser dummel Pöbel meint*“ **E-dur** из „Пилигримов из Мекки“.
- 9) Пела Ланге — мое новое рондо.
- 10) Последняя часть той же **Хафнер-симфонии**.

Совершенно очевидно, что ни одну из четырех последних симфоний Моцарта уже нельзя было использовать таким образом. Сочинять симфонии стало чрезвычайно ответственной задачей — они уже не писались сериями, по пол- или хотя бы четверть дюжины в каждой. И произошло это благодаря не только Моцарту, но и Йозефу Гайдну.

Первая из подлинно венских симфоний (К. 425), написанная Моцартом в ноябре 1783 года в Линце, по пути домой — то есть из Зальцбурга в Вену, — показывает, как сильно подпал композитор под влияние Гайдна, и не только как автор квартетов, но и симфоний. Он впервые предпосылает первой части торжественную интродукцию — совсем как Гайдн, который поступал так задолго до него, причем неоднократно, а в решающие для него годы (1780—1782) придавал этому особое значение.



Сохранился листок, на котором рукой Моцарта (К. 387-d) записаны отрывки трех гайдновских симфоний; одна из них, как раз с торжественным вступлением — Grave, относится к 1782 году (№ 75). Только Гайдн пока еще не писал таких медленных интродукций, как эта моцартовская, с ее героическим началом и светотенью дальнейшего развития, ведущего от сладчайшей тоски к глубокому тревожному возбуждению. Правда, следующее затем Allegro spiritoso не свободно от некоторого резонерства, которое не могут стереть ни диковинные «турецкие» обороты (*tutti, e-moll*), ни проникновенность сольно-диалогической разработки.

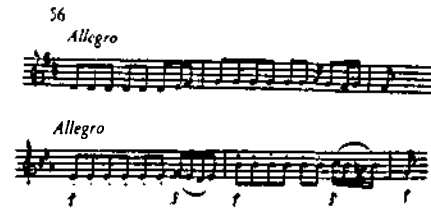
Моцарт всегда несколько скован, когда образец оказывается к нему чересчур близко; к тому же в данном случае он вынужден был работать слишком поспешно, то есть без достаточного предварительного обдумывания (письмо к отцу из Линца, 31 окт. 1783): «...Во вторник 4 ноября я даю «Академию» в здешнем театре. И так как я не захватил с собой ни одной симфонии, то сочиняю очертя голову новую, которая обязательно должна быть к этому дню готова...»

Поэтому он и для медленной части — Poco adagio — взял ту же исходную точку, то есть выбрал часто встречающийся у Гайдна тип Adagio на шесть восьмых (к примеру, Adagio из симфонии № 48 «Мария Терезия», написанной Гайдном в 1772 году). И такими же гайдновскими были бы Менуэт и финал, если бы не пришедшие им чисто моцартовские хроматика, взволнованность, мягкость, — свойства, чуждые Гайдну, но непремьерные для Моцарта, даже когда он сочинял «очертя голову». В такой же спешке и для той же надобности — концерта в Линце у графа Туна — написал он короткую и величественную интродукцию к симфонии G-dur Михаэля Гайдна (К. 444), всего полугодом раньше появившейся на свет (23 мая 1783). При всех своих достоинствах симфония эта лишь подтверждает, как одинок был аристократ Моцарт даже в кругу лучших австрийских современников.

Более трех лет выжидал Моцарт, прежде чем создать следующую свою симфонию, так называемую Пражскую (К. 504). Закончил он ее 6 декабря 1786 года в Вене, однако писал несомненно в расчете на предстоящую поездку в Прагу, где она действительно была исполнена впервые — 19 января 1787 года. Иногда ее называют «симфония без менуэта», и это обиходное определение мудрее, чем может показаться. Ибо, как уже отмечалось, отсутствие менуэта в данном случае вовсе не означает возврата к итальянской *sinfonia*. Нет, перед нами именно большая венская симфония, где менуэт отсутствует лишь потому, что в существующих трех частях композитор сказал все, что можно и нужно было сказать.

Это — последняя симфония D-dur Моцарта, и она являет собой высочайшую ступень, синтез всего, что нашло выражение в предшествовавших симфониях D-dur — и в Парижской, и в Хафнеровской. Но в первой части и той, и другой еще ощущалась чуть нарочитая роскошь, чуть нарочито подчеркнутая полифоничность.

Здесь же вся часть — после красноречиво напряженной, медленной интродукции (как горделиво она начинается и как бурно оспаривается эта уверенность!) — буквально пронизана, насыщена полифонией, но сделано это так, что простой слушатель ничего не заметит. Тематический материал в первых 35 тактах кажется разнородным, и все же изложение его представляет удивительное единство. Большую роль при этом играет мотив, предвосхищающий фугато из увертюры к «Волшебной флейте». Славный Муций Клементи мог бы уже тут обвинить Моцарта в плагиате:



Сохранился набросок, где Моцарт комбинирует мотивы этого Allegro — один из редких листков, позволяющих нам заглянуть в мастерскую художника. В канонически изложенной разработке напряжение растет непрерывно; это одна из тех обширных, серьезных и воинственных разработок Моцарта, где вторая тема не используется совсем: она должна остаться нетронутой, подобно ниспосланному небом цветку. Медленная часть — всего лишь Andante, но насколько глубже оно теперь истолковано: отнюдь не как интермеццо между двумя подвижными частями, а как олицетворение внутреннего движения, раскрывающее глубочайшую связь певучести и полифоничности.

Между этой частью в G-dur и арией дона Оттавио «Dalla sua parte», которую Моцарт сочинил для венской постановки «Дон-Жуана», существует несомненная связь. Первые такты здесь и там почти идентичны, и только текст мешает композитору до конца высказать в арии то, что в симфонической музыке может быть изложено полностью.

Финал симфонии принадлежит к тем удивительным D-dur'ным частям Моцарта, которые при кажущейся веселости и предельном совершенстве ранят нашу душу, ибо понятие красоты здесь неотделимо от понятия смерти. К этой симфонии, скорее чем к какому-либо другому художественному произведению, можно отнести слова газели Платена об опасности, которую таит в себе совершенство:

Тот, кто в красоту проникнул взглядом,  
Тот уж смерти выдан головою.  
Непричастен он земным уладам,  
Болен он предсмертною тоскою,—  
Тот, кто в красоту проникнул взглядом!

\* \* \*

Вечны для него любви мученья.  
Лишь глупец надеждой одурманен  
Утолить подобное влечение:  
Для того, кто красотою ранен, —  
Вечны для него любви мученья!

\* \* \*

Как родник иссякнуть он мечтает,  
Каждый вдох его отравлен ядом,  
Смерть из каждого цветка вдыхает.  
Тот, кто в красоту проникнул взглядом,  
Как родник иссякнуть он мечтает!

(Перевела Р. Минкус)

Спустя три года после создания этого произведения и всего спустя год после завершения другого сочинения в D-dur — струнного квинтета К. 593 — Моцарту суждено было умереть.

Летом 1788 года он создает три последние свои симфонии — Es-dur (К. 543), g-moll (К. 550) и C-dur (К. 551). Написаны они были в невероятно короткий срок — все три примерно за два месяца. Мы не знаем, что именно послужило поводом к их созданию. Странно, что Моцарт писал их летом. Возможно, он надеялся организовать зимой 1789 года несколько своих «Академий». Но попытка эта сорвалась, как, впрочем, и все подобные попытки в ближайшие годы. Свой последний фортепианный концерт (К. 595) он вынужден был в марте 1791 года сыграть в концертном зале придворного ресторатора Яна на Химмельпфортгассе, где в этот вечер основным исполнителем был кларнетист Бэр. Так что вполне возможно, что Моцарт ни разу не продирижировал своими тремя симфониями и ни разу их не услышал.

Но может быть это символично для того положения, которое они заняли в истории музыки и человечества? Возникли они не по заказу, без какого-либо конкретного повода, обращены только к вечности. Что это — цикл? Может быть, Моцарт следовал не только внутреннему побуждению, но и какой-то программе? Нет ли в самом последовании их некоторой преднамеренности? Не думаю.

Даже если б Моцарт начал с «Юпитера», а закончил симфонией Es-dur или g-moll, все равно искать в этом особый смысл — значит проявлять крайнюю ограниченность. Лично я с трудом решаюсь приписать первой из этих симфоний (она закончена 26 июня) некий тайный масонский смысл, и если все-таки делаю это, то отнюдь не для того, чтобы обнаружить определенную «программу», а скорее чтобы иметь возможность хоть как-то охарактеризовать это таинственное произведение.

Тональность здесь та же, что и в трио, которое Моцарт посвятил своему другу и помощнику Пухбергу. Это тональность «Волшебной флейты». И так же, как в увертюре к «Волшебной флейте» адепт стучится во врата и робко ждет во тьме — так он и здесь ждет, покуда вместе с квартсекстаккордом не появится свет.

А необычная песенная тема Allegro! Она полна подобных ассоциаций, символизирующих масонское братство. И так ли уж неприемлема попытка истолковать Andante As-dur в духе того письма Моцарта к отцу (4 апр. 1787), где высказана мысль о смерти — об «этом истинном лучшем друге человека», чей лик «не только не кажется мне ужасным, но, напротив, заключает в себе нечто очень успокаивающее и утешительное»? Разве такой «программе» не отвечает мужественность Менуэта и веселость финала — веселость, лишь едва овеянная дыханием Гайдна?

Во всех трех симфониях состав духовых весьма различен. В «Юпитере» нет кларнетов, в симфонии Es-dur — гобоев. В симфонии g-moll сначала тоже не было кларнетов, Моцарт ввел их уже позднее, слегка изменив при этом партию гобоев. Нет в ней также ни труб, ни литавр. Зато обе валторны, одна in B, другая in G, выступают уже не в паре — каждая из партий вполне индивидуальна.

Итак, симфония без литавр и труб! Да и к чему они здесь, в этом исполненном фатализма камерном произведении? Нигде, пожалуй, не проявляются столь отчетливо независимость Моцарта от Гайдна, его непреклонность, с которой так контрастирует бодрый оптимизм Гайдна: ведь тот с трудом «удерживается» в тональностях d-moll или c-moll даже на протяжении первой части, не то что симфонии целиком, вплоть до финала! А у Моцарта даже модуляция в B-dur в экспозиции первой части не свободна от оттенка усталости, насилия над собой. Когда же в репризе флейта, фагот и скрипки вновь возвращаются в минор, то это звучит так же бесповоротно, как приговор **Миноса**. Все сказанное относится и к финалу. В обоих случаях непреклонность проявляется в самом процессе разработки, какую никогда не написал бы Гайдн. Ибо разработки Моцарта — это падения в душевные бездны, символически переданные в смелых модуляциях, которые современникам, конечно же, казались уходом в такие дебри, откуда один только Моцарт и мог выбраться на разумную стезю.

Просто странно, что люди так легко примирились с подобным произведением и даже охарактеризовали его, как воплощение «греческой, порхающей грации». В лучшем случае характеристику эту можно отнести лишь к божественно спокойному Andante и к трио в общем-то героически-безнадежного Менуэта.

Слияние галантного и ученого стилей, которое в тысяче черт не столько проявляется, сколько скрывается в симфониях Es-dur и g-moll, выступает со всей очевидностью лишь в финале симфонии «Юпитер». Ее ошибочно называют симфонией с финальной фугой, ибо финал этот вовсе не fuga, а соната с фугированными разделами в главной партии, разработке и коде, то есть точно та же форма, что в финале большого квартета G-dur. Галантный и ученый стиль сливаются здесь воедино: «бессмертное **мгновенье**» в истории музыки! «Симфония» — некогда служебная форма, назначение которой заставить слушателя в опере замолчать перед

началом акта либо открыть и закрыть концерт — оказывается теперь в центре концертного вечера. Медленная часть — некогда интермеццо — становится теперь глубоким излиянием чувств. Это еще не бетховенское *Adagio* или *Largo*, но уже во всяком случае *Andante cantabile*.

**Симфонический** стиль всего несколько лет назад и у самого Моцарта был проникнут духом буффонады — некоторая буффонность сохраняется и здесь; характерно, что в заключительном построении первой части Моцарт использовал мотив из своей ариетты «*Un bacio di mano*» (К. 544), — но теперь на нем лежит уже печать стиля, который Моцарт считал серьезнейшим из всех, контрапунктического. В этом произведении, при величайшей его гармоничности, еще есть напряженность, но уже нет «блужданий». И нам кажется совершенно закономерным, что последняя симфония в триаде 1788 года — это и последняя симфония Моцарта вообще.

## КЛАВИР

Моцарт был, как мы знаем, великим пианистом, одним из величайших виртуозов своего времени, правда «виртуозом отнюдь не в понимании следующего поколения: столкнувшись с началом этой новой эпохи исполнительства в лице Клементи, Моцарт отверг ее. Суждение Моцарта о Клементи (в конце 1781, а может быть, в начале 1782 года он, в присутствии императора Иосифа, вступил с ним в своего рода соревнование) очень сурово (16 янв. 1782): «...он порядочный чембалист, но и только. Правая рука у него разработана прекрасно. Лучшие его пассажи — в терцию. Вообще же — ни на крейцер нет ни вкуса, ни чувства, сплошная механика». Но Клементи был отнюдь не только механик, и во многих существеннейших чертах служил образцом для целого поколения пианистов и композиторов, в том числе для Бетховена. Возможно, Моцарт высказал бы то же суждение, сыграв ему Бетховен одну из своих сонат, написанных в стиле Клементи (что, вероятно, и случилось во время известной встречи в 1787 году), например, сонату C-dur (op. 2, 3). Думается, в ту пору он и Бетховену отказал бы в чувстве и вкусе.

Идеал пианистического стиля Моцарта был иным, чем идеал, возникший в начале XIX столетия. Кстати, заметим, что Моцарт писал для того же инструмента, что и Бетховен, Вебер или Шопен, то есть не для клавикорда или чембало, а для нашего фортепиано — инструмента того же типа, хотя и не столь мощного, как рояли Эрара или Стейнвея. Задуманы и написаны для чембало были разве что ранние его концертные аранжировки произведений Иоганна Кристиана Баха и третьестепенных французских мастеров (К. 107 и К. 37, 39, 40, 41). Так что не следует заблуждаться на этот счет, пусть даже Моцарт сам, вплоть до позднейшего времени, обозначает **клавирные** партии в своих произведениях словом «чембало» и пусть прославленные и не прославленные чемба-

листки с шумным успехом исполняют на своем инструменте *Rondo alla Turca* из клавирной сонаты A-dur.

В доме Моцартов стояло одно, а может быть и несколько фортепиано работы клавирного мастера из Регенсбурга Франца Якоба Шпэта. Но когда Моцарт познакомился с инструментами аугсбургского мастера Иоганна Андреаса Штейна (будущего тестя и учителя Андреаса Штрейхера, работавшего для Бетховена), именно они стали его «любимцами». Почему? — Об этом он пишет подробно (17 окт. 1777): «Я должен сразу же сказать о штейновском фортепиано. До того, как я увидел изделия Штейна, я больше всего любил клавиры Шпэта. Но теперь я должен отдать предпочтение штейновским: звук в них снимается много лучше, чем в регенсбургских. Даже если сильно ударить, безразлично — оставишь пальцы на клавишах или поднимешь: звук исчезает чуть ли не в тот самый момент, когда его извлечешь. Как ни нажимаешь клавиши, он остается одинаковым: не скрежещет, не усиливается, не слабеет и не пропадает — словом, всегда остается ровным. Правда, такое фортепиано он меньше, чем за 300 фл., не продает, ни за что. Но труд и усердие, которое прилагает этот мастер, нельзя окупить никакими деньгами.

Инструменты его отличаются от других тем, что сделаны они с размыкателем. Правда, заинтересуется этим на сотню один, и то вряд ли. Но без такого рычажка фортепиано обязательно либо скрежещет, либо тренькает. У него же молоточки сделаны так, что стоит ударить по клавишам, как они мгновенно ударяют по струнам, и тотчас же отскакивают от них, независимо от того — продолжаем мы нажимать на клавиши или нет...» Вот для такого инструмента и писал Моцарт свои сонаты, вариации, фантазии и концерты.

Чтобы оценить все, что сделал Моцарт для этого инструмента, следует помнить, что фортепиано предназначалось не только для виртуозов, но, главным образом, для дилетантов, или, как говорили в XVIII веке, для «любителей», и именно это обстоятельство оказало глубокое воздействие на клавирную музыку. К произведениям, написанным для клавира или для ансамбля с участием клавира, относились обычно не так серьезно, как к струнному квартету или квинтету, которые писались для исполнения профессиональными музыкантами, а если любителями, то скорее — мужчинами. Струнный квартет или квинтет состоит из четырех частей, клавирная соната не более чем из трех. Квартет предназначен для «знатоков»; клавирная же соната, соната для клавира и скрипки, клавирное трио или **клавирный** квартет — для любителей и любителейниц.

Да, для клавира и скрипки, а не для скрипки и клавира. Ибо с точки зрения XIX—XX веков удивительным является то, что в этих ансамблях всегда доминирует клавир, предопределяя тем самым более легкую трактовку жанра. Но примерно с 1750 года роль клавпра изменилась совершенно. В староклассическом сочинении,

например, в «сольной сонате» для скрипки и чембало скрипка обязана была высказать *все* (подчас ее трактовали многоголосно), а чембало — ничего. Ему полагалось только вести партию баса, служить опорой, аккомпанементом. После 1750 года, наоборот, *все* обязан был выразить клавир, а партия скрипки стала так незначительна, так «ad libitum», что, право, ее можно было бы без большого ущерба и вовсе опустить. До 1750 года господствует скрипичная соната в сопровождении basso continuo. После 1750 года появляется клавирная соната в сопровождении скрипки. Проходит много времени, прежде чем скрипку вновь начинают рассматривать как инструмент облигатный, вернее, когда партии обоих инструментов становятся полноценными, что стало привычным для нас со времен бетховенских сонат для фортепиано и скрипки. Но именно Моцарт первый установил, наконец, равновесие между обоими инструментами, заставив их вести диалог.

Моцарт и Бетховен — великие пианисты и великие творцы клавирной музыки. Правда, поначалу централизирующее значение клавиря выступает у Моцарта не так явственно, как у Бетховена, в собрании сочинений которого под ор. 1, 2, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19 стоят сочинения для фортепиано. Моцарту, собственно, незачем даже записывать сонаты или вариации для клавиря, он их попросту импровизирует. Так, вариации К. 24 и 25, впервые напечатанные в Гааге в начале 1766 года, являются только опубликованным свидетельством импровизационного дара чудо-ребенка. Несколько сонат, сочиненных чуть позднее и находившихся у сестры Моцарта, пропали. Зафиксированы были (и то по необходимости) только те, которые должны были исполняться в четыре руки. Это сонаты К. 19-d (1765), К. 381 (1772) и К. 358 (1774), предназначенные для исполнения Вольфгангом и Наннерль, — что и запечатлено на семейном портрете 1788 года. Записаны были и некоторые вариации — частью потому, что они нужны были для занятий с учениками, частью потому, что их все-таки легче было печатать. Но по-настоящему запись сонат для клавиря началась только летом 1774 года, когда Моцарту пошел девятнадцатый год и когда у него появилась надежда на оперный заказ из Мюнхена («**Мнимая садовница**»).

До начала 1775 года Моцарт создает шесть сонат (К. 279—284) — пять в Зальцбурге, одну в Мюнхене. Они с самого начала предназначаются для публикации в виде серии. Это явствует из самого выбора тональностей — C — F — B — **Es** — G — D. От центральной тональности Моцарт сначала шагает на три квинты вниз, потом на две квинты вверх. Впрочем, позднее он опубликовал только одну из этих сонат — шестую; попытаемся понять, по какой причине. Для этого мы должны, окинув взглядом прошлое, представить себе идеал моцартовской клавирной сонаты, осуществленный хотя бы в более поздних его сонатах: B-dur (К. 333), c-moll (К. 457), B-dur (К. 570) и D-dur (К. 576), и установить «географию» его образцов.

Она такова: Италия — Париж — Гамбург — Лондон; или: «итальянский» и «французский» мастера — Карл Филипп Эмануэль Бах — Иоганн Кристиан Бах. Самые ранние детские впечатления связаны с клавирными сонатами, опубликованными в сборниках нюрнбергского лютниста и издателя Иоганна Ульриха Хафнера. В 1760 году тот издал их в двенадцати выпусках и «при помощи особо красивой гравировки сделал доступными для всех» (Гербер, «**Старый лексикон**»). Выпуски эти, вероятно, в полном составе, имелись в доме Моцартов. Основное место в них принадлежит итальянцам — Галуппи, Пампани, Перотти, Песчетти, Рутини, Серини, Паганелли, Паладини, Салесу, Киарини, Саммартини, Дж. Скарлатти. Несколько позже присоединяются немецкие имена — такие, как Крафт, Фаш, Краузе, Марпург, Кирнбергер, Раккеман, Рот и, конечно, прежде всего Филипп Эмануэль Бах.

Симпатии Моцарта принадлежали, безусловно, итальянцам — их легкому, прелестному, необремененному искусству, этому чистейшему рококо, полному веселья и грациозных фигурации. Впрочем, увлечению итальянцами пришел конец, как только Моцарт познакомился с Шобертом и его парижскими коллегами, ибо аудитория любителей, для которых писалась музыка в Париже, Лондоне, Берлине и Вене, весьма отличалась от итальянской. Рутини, чьи произведения (часть из них была тоже издана Хафнером) снискали похвалу Моцартов, примерно к 1770 году ударился в «простоту», а по правде сказать — в примитивность. Возможно, это произошло под влиянием призыва Руссо «назад к природе». Исчерпывающе характеризует стиль его произведений письмо Пьетро Метастазиио (18 февр. 1771), в котором поэт благодарит Рутини за присланный им экземпляр своего ор. 7:

«Сударь, узнаю опять моего любезного синьора Рутини в том вежливом внимании, которое он выразил, послав мне свои достойные клавирные сонаты. Мне понравилась в них не только ясная, благородная и правильная гармония и незаурядная творческая фантазия; нет, меня прежде всего поразило понимание и умение, с которыми жизнерадостное настроение сочетается здесь с легкостью исполнения, дабы сделать сии упражнения привлекательными для ученика и скрыть от него трудности, кои могли бы его оттолкнуть».

«Легких» сонат такого рода Моцарт не пишет (а если и пишет, то специально это отмечает, например: «Маленькая клавирная соната для начинающих», К. 545, 1788), хотя теперь и принято злоупотреблять его сочинениями, используя их как учебный материал для начинающих. И все же, если вникнуть поглубже в смысл похвал Метастазиио, их скорее можно отнести к сонатам Моцарта, нежели к сонатам Рутини. Но образец сочетания «привлекательности» («allettamento») с легкостью изложения Моцарт нашел не у Рутини или какого-либо другого итальянского композитора, и не у Карла Филиппа Эмануэля Баха, самая, сущность которого условно была ему чужда, а у Иоганна Кристиана Баха.

Как это странно, и какое это (в определенном смысле) несчастье для педагогики, что шесть клавирных сонат, написанных в 1774—1775 годах,— сонат, с которых каждый юный пианист обычно начинает свое знакомство с Моцартом,— не выражают облика композитора во всей его цельности и чистоте. Это действительно микрокосм чувств и изысканных форм, но микрокосм очень сложный; начать с него — все равно, что начать знакомство с Вагнером с его «Фей» или «Запрета любви», а не с «Лоэнгрина» и увертюры «Фауст».

Совершенно очевидно, что Моцарт в этих шести сонатах гораздо больше Моцарт, чем Вагнер является самим собой в своих юношеских произведениях. И тем не менее произведения эти, пользуясь термином из астрономии, в какой-то мере являются «абerrацией» от орбиты композитора, подобно, скажем, серии венских струнных квартетов 1773 года.

Повинен в этом опять-таки Йозеф Гайдн, или, вернее, Эмапуэль Бах в гайдновской интерпретации. В 1773 году Гайдн написал шесть сонат (ор. 13); вышли они из печати в следующем году, однако Моцарт вполне мог познакомиться с ними еще во время своего пребывания в Вене. Так, моделью для его сонаты F-dur (К. 280) явно послужила соната Гайдна в той же тональности. То же можно сказать и о сонате Es-dur (К. 282), где «гайдновским» является не только финал, но все произведение целиком — с его чисто гайдновскими «неправильностями» и субъективной расстановкой частей. Моцарт здесь не совсем Моцарт и ему еще предстоит обрести себя. Только разница все равно существует: Моцарт — врожденный пианист, в то время как Гайдн — врожденный квартетист и симфонист.

Как часто ощущаешь в стиле клавирных пьес Гайдна влияние другой инструментальной сферы, тогда как у Моцарта все струится и льется из-под легкой руки пианиста! Вот почему я думаю, что первая соната из этой серии, C-dur (К. 279), была написана еще до «абerrации» Моцарта. Она выглядит как импровизация, она заставляет инструмент звучать одухотворенно, именно так, как должен был играть юный Моцарт, когда в счастливый час импровизировал сонату. Если другие композиторы, упорядочивая свои мысли, просто повторяют их в репризе, то здесь ничто не повторяется механически. Фантазия Моцарта преобразует материал непрерывно, изменения касаются любой детали, например, динамики в Andante, которое во всем остальном кажется типично «итальянским».

В сонате B-dur (К. 281), где первые две части даже более «гайдновские», чем у самого Гайдна, в заключительном Рондо неожиданно пробуждается самый что ни на есть настоящий Моцарт. Забыт не только Гайдн, но и Иоганн Кристиан Бах. И если бы не точная дата появления этого Рондо на свет, его мелодическая грация и сдержанная трактовка концертного начала могли бы ввести нас в заблуждение: такое произведение вполне могло возникнуть десятилетием позже, в венский период.

В пятой сонате, G-dur (К. 283), Моцарт как бы снова нащупывает собственный путь, хотя бы в том смысле, что он опять ближе к Иоганну Кристиану, чем к Филиппу Эмануэлю. Финальное Presto полно здесь такими *пианистическими* находками, каких у Гайдна, за редчайшим исключением, не встретишь.

Совершенно особое место занимает в этой серии последняя соната, D-dur (К. 284), написанная в феврале или марте 1775 года в Мюнхене для тамошнего любителя — барона Таддеуса фон Дюрниц. Начало первой части сохранилось в ранней редакции, которая в известной мере соответствует стилю предшествующих сонат этой серии. Но потом либо заказчик пожелал получить нечто другое, более блестящее и во «французском» вкусе, либо Моцарт сам, возможно, под влиянием сильного личного или музыкального впечатления, неожиданно поднялся на новый, более высокий художественный уровень. Что это было за впечатление — мы не знаем. Впрочем, быть может, одно место в письме Моцарта (17/18 окт. 1777) кое-что нам прояснит. Моцарт пишет, что его соната D-dur «бесподобно звучит на штейновском фортепиано». Ну, а для Штейна до тех пор оракулом и авторитетом в игре на клавире был хорошо известный Моцартам капитан фон Беекке, прославившийся своими «трудными» сонатами (даже Вольфганг считал их довольно трудными, хотя и «зачастую убогими»). Разумеется, мы лишь высказываем предположение. Но почему бы не поверить в некое чудо, в некий счастливый час, который встречается в жизни избранных и без которого немислимо развитие искусства?

Как бы там ни было, но за первой, еще «итальянской» частью сонаты следует Полонез в форме рондо, в котором тема, возвращаясь, облачается каждый раз во все более роскошные одежды, а потом (впервые в клавирной сонате Моцарта) появляется *Тема con variazioni*. Вся соната, в том числе и заново сочиненная первая часть, полна одухотворенного чувства, все дышит концертным оживлением, всегда неожиданным и поражающим. Новыми и удивительными кажутся прежде всего полнота звучания и самое соотношение вариаций. Моцарт и в предыдущие годы записывал клавирные вариации, например, на ариетту Сальери (К. 180, 1773) или так называемые «фишеровские» (К. 179, 1774), которые долго служили ему в качестве виртуозной парадной пьесы. Но они кажутся, в лучшем случае, милыми и блестящими по сравнению с теперешним богатством находок (таких, как появление «Minore» — то есть впервые включенной Моцартом минорной вариации, расцветившей пьесу хроматикой), потоку которых не противостоит даже чуть старомодная, чуть длинноватая вариация Adagio.

Эти шесть сонат составляли (и на удивление долго) весь репертуар Моцарта-виртуоза. Он исполняет их все, и по многу раз, во время большого путешествия (1777/78) в Мангейм и Париж. Но именно в Мангейме Моцарт убеждается в необходимости расширить репертуар; благодаря этому в промежуток между ноябрем 1777 и концом лета 1778 года появляются семь новых клавирных

сонат, столь же различных и калейдоскопичных, как группа мюнхенских. Первые две из них — C-dur и D-dur (К. 309, 311) — можно по праву назвать мангеймскими, ибо они написаны, или, возможно, закончены в Мангейме. Во всяком случае, о возникновении первой имеются достоверные сведения. Моцарт симпровизировал ее 22 октября, во время последнего своего концерта в Аугсбурге. Точнее, речь идет о двух крайних частях, среднюю он потом заменил, как он сам об этом сообщает (24 окт. 1777): «...Потом... я неожиданно сыграл великолепную сонату в C-dur, прямо так, из головы, с Рондо в конце. Вот уж было и бурно, и шумно». Этими словами Моцарт в какой-то мере дал характеристику обоим крайним частям, особо подчеркнув эффект тремоло **тридцатьвторыми** в отдельных местах Рондо. Он забыл только упомянуть, каким изысканным *pianissimo* закончил это «великолепное» и «шумное» Рондо.

Обе сонатные части отличаются чисто инструментальным блеском; первая просто кажется перенесением зальцбургской симфонии *c-moll* на штейновское фортепиано. Но среднюю часть (*Andante quasi un poco Adagio*) Моцарт в Мангейме не просто записал по памяти — он действительно сочинил ее заново, ибо хотел передать в ней характер мадемуазель Каннабих, дочери его нового друга, капельмейстера Каннабиха.

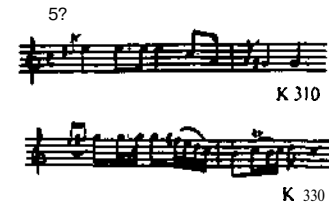
Так как мы о ней ничего не знаем, нам трудно судить, удался ли Моцарту ее портрет: *Andante* — «нежное», «чувствительное»; тема его, повторяясь, предстает во все более изощренном наряде. Как мало интересовало Моцарта создание реалистического портрета, видно из того, что медленная часть другой мангеймской сонаты — очень детское, очень невинное *Andantino con espressione* — тоже легко сошло бы за музыкальный портрет малютки Розы Каннабих. Да и вообще эту сонату можно считать парной к сонате C-dur: и тут и там начальный мотив первой части не повторяется в репризе и в качестве сюрприза возникает только в коде (этот тонкий штрих нам знаком по произведениям 1776 года: напомним, например, дивертисмент К. 247). И тут и там средний регистр инструмента используется и звучит по-новому, а левая рука является не только **аккомпанирующей**, — нет, она становится серьезным участником диалога. Обе сонаты трактованы в концертном плане — Моцарт причисляет их к своим «трудным» клавирным сонатам. Они и вправду трудны в сравнении с другими, хотя в общем-то даже самые легкие клавирные пьесы Моцарта все равно трудно исполнять.

Если обе мангеймские сонаты кажутся близнецами, то пять парижских предельно разнятся между собой. Все они, вместе с целым рядом вариаций (из которых наиболее очаровательные «Ah, vous dirais-je, **maman**», К. 265, с их нарочито детским юмором) написаны в трагическое лето 1778 года. И первая соната — *a-moll* (К. 310) — это действительно трагическое произведение, сопоставимое разве только с сонатой *e-moll* для клавира и скрипки

(К. 304), возникшей непосредственно перед ней. Но если соната *c-moll* лирична и кажется пронизанной лучами света, то соната *a-moll* драматична и исполнена неумолимой мрачности; даже модуляция в C-dur в конце экспозиции первой части не приносит просветления. Такова и медленная ее часть, *con espressione*: разработка ее вначале сулит утешение, но на общем впечатлении сильнее сказывается бесплотность и волнение перед репризой. С начала и до конца тревожно звучит и призрачное *Presto*, несмотря на вплетенную в него безмятежно расцветающую мелодию (начало ее напоминает напев **волынки**).

Тональность *a-moll*, а порой и A-dur (но в определенном освещении) Моцарт склонен трактовать как тональность безотрадную. «Развлекательности» здесь нет и следа, соната воплощает глубокое личное чувство. Однако напрасно было бы искать что-либо подобное в музыке всей этой эпохи. И можно понять удивление де Сен-Фуа по поводу того, как могли современники так тупо и немотно относиться к этому произведению, появившемуся на свет в 1782 году в Париже, этом городе критиков.

Словно стремясь снять с себя душевное бремя, Моцарт пишет не только упомянутые нами прелестные вариации на тему детской песенки, но еще и сонату C-dur (К. 330). Существует даже тематическая связь между элементом ее второй темы и начальной темой сонаты *a-moll*, такая, как между темнотой и рассветом:



Эта соната кажется более «легкой», но она такой же шедевр, как и предыдущая, — здесь тоже ни звука нельзя отнять или прибавить. Притом это одна из самых очаровательных сонат, когда-либо написанных Моцартом, где даже тени, омрачающие *Andante cantabile*, растворяются в безоблачной ясности; пожалуй, и здесь самое пленительное — та немудреная песенка, которой начинается вторая часть финала.

А затем следует «Favorite sonata» A-dur (К. 331) с вариациями в начале и *Rondo alla Turca* в конце, с Менуэтом — или, лучше сказать, *Tempo di Menuetto* — в середине; та самая соната, с которой у многих связано первое представление о творчестве Моцарта. Но это произведение совершенно исключительное. Оно служит как бы параллелью к мюнхенской сонате A-dur Дюрница, только вариации даны в начале (разумеется, они короче и не столь виртуозны), вместо полонеза Моцарт избрал самую французскую из всех танцевальных форм, а заключил сонату настоящей балетной сценой. Правда, некий «немецко-мыслящий» профессор пытался дока-

зять «немецкое» происхождение темы вариаций, а один из наиболее тевтонствующих музыкантов сделал ее основой новых оркестровых вариаций. Однако тема так и осталась французской и к тому же абсолютно моцартовской. Моцартовским является прежде всего подчеркнутое Forte в заключительных построениях — прием, которому композитор позднее, в музыке к «Фиалке» Гёте, придаст символическое значение. Повсюду мы найдем то же полнокровное, насыщенное чувством звучание, что и в дюрницевской сонате, лишь усиленное в той мере, в какой A-dur является усилением D-dur, да и минор Rondo alla Turca привносит характерный тревожный оттенок.

О следующей и предпоследней из парижских сонат, F-dur (К. 332), мы уже упоминали, как об одном из тех глубоко индивидуальных произведений Моцарта, к которому никак не следует прикладывать бетховенские мерки. Скорей можно сказать, что в ней, как и в последней сонате, B-dur, Моцарт возвращается к Иоганну Кристиану Баху и... к самому себе. К Иоганну Кристиану — прежде всего в Adagio сонаты F-dur и первой части сонаты B-dur; к самому себе — прежде всего в финале сонаты F-dur. Финал этот можно рассматривать как еще более совершенный (если это возможно) дубликат Рондо из клавирной сонаты К. 281, тоже B-dur.

Дело в том, что в начале августа 1778 года Иоганн Кристиан Бах приехал в Париж, и невозможно себе представить, чтобы он не ознакомил Моцарта с сонатами, которые, по-видимому, в следующем году уже вышли из печати под обозначением ор. 17. Однако теперь эта встреча оказала воздействие если не на менее восприимчивую душу, то на более зрелую личность, на более изощренного мастера, который любое впечатление мгновенно превращает в собственное, моцартовское достояние. Неизвестно, сыграл ли Моцарт Кристиану Баху какую-либо из последних своих сонат — для клавира или клавира и скрипки. В письмах к родным он ни о чем таком не упоминает: может быть, он был достаточно осторожен, чтобы не подвергать риску отеческую дружбу Баха, которой крайне дорожил.

Прошло целых шесть лет, прежде чем Моцарту, теперь уже в Вене, снова вздумалось написать клавирную сонату; до тех пор, видимо, надобности в этом не было. Это годы его больших «Академий» — годы сочинения клавирных концертов, квинтета с духовыми инструментами, больших скрипичных сонат. Если приходилось бисировать, Моцарт обычно импровизировал вариации — такие, как на тему Глюка «Unser dummes Pöbel meint» (К. 455), сыгранные 11 марта 1783 года в честь автора, почтившего «Академию» своим присутствием. Иногда такая импровизация принимала более свободные формы. И хотя Моцарт считал Вену «обетованной страной клавира», она была для него еще и страной, которую следовало завоевать ради скрипичных квартетов и, прежде всего, ради оперы. Так что на первый венский период приходится только

фрагмент Allegro B-dur (К. 400), правда, доведенный уже до репризы, что и позволило аббату Штадлеру впоследствии с достаточной достоверностью завершить замысел Моцарта.

Фрагмент B-dur принадлежит к шуточным произведениям Моцарта, и их следует принимать всерьез лишь наполовину; однако шутки эти облечены в художественную форму. Размашистая, даже бурная игра обеими руками (арпеджио шестнадцатыми и гаммы) продолжается вплоть до разработки; здесь волнение утихает, уступая место преувеличенно страстному и потому пародийному объяснению в любви Софи и Констанце — будущей свояченице и будущей супруге. Писалось это летом 1781 года, когда Моцарт «дурчился и шутил» с обеими девушками, и дело еще не приняло серьезного оборота. Когда же все оказалось крайне серьезным, Моцарту было уже не до шуток, поэтому, вероятно, он не стал присоединять к готовой части еще две полагающиеся.

Крайняя серьезность царит и в следующей сонате, сочиненной 14 октября 1784 года (К. 457). Это опус 11, посвященный ученице Моцарта — Терезе фон Тратнер, второй жене типографа и издателя Иоганна Томаса фон Тратнера. Указания относительно исполнения сонаты и предшествующей ей фантазии (К. 475) утеряны, а тем самым утрачен один из важнейших документов, конкретно раскрывающих эстетику Моцарта. Быть может, эти указания содержали в себе и нечто более интимное, личное — такое, что следовало утаить от потомства? Этого мы не знаем, да нам и не дозволено проникать в биографическую тайну художественного произведения. Ясно одно — это взрыв, вспышка сильнейшего душевного возбуждения, для воплощения которого необходим уже не фаталистический a-moll парижской сонаты, а патетический бетховенский c-moll. Вот уж о чем справедливо сказано: «Бетховенизм в полном смысле слова».

Правда, следовало бы отметить, что именно эта соната Моцарта сыграла немалую роль в возникновении самого бетховенизма... Напряженности обеих крайних частей противостоит обширное, концертного типа Adagio в примиряющем Es-dur; однако в силу правдивости Моцарта и его ненависти к любым поверхностным решениям это не приводит к мажорному финалу: он столь же патетичен и еще более мрачен, чем первая часть. Сонате свойственна некоторая диспропорция — сонатная форма того времени явно тесна для подобной экспансии чувств; но нельзя не согласиться с тем, что взрывчатая сжатость и краткость крайних частей, бесспорно, усиливают тревожное воздействие произведения.

Полноту чувств Моцарту суждено было выразить в форме концерта, поэтому вполне логично, что за сонатой c-moll следует клавирный концерт (К. 491), где достигнуто абсолютное соответствие содержания и формы. Но, видимо, Моцарт сам ощущал потребность обосновать взрывчатую силу своей сонаты, оправдать ее как следствие особого душевного состояния; вот почему он предпослал ей фантазию (К. 475), написанную 20 мая 1785 года, и в таком

виде опубликовал. Фантазия эта дает нам самое яркое представление о могучем таланте Моцарта-импровизатора, иначе говоря, о поразительной его способности сохранять форму при предельной, казалось бы, контрастности мыслей и **непринужденнейшей** смене лиризма и виртуозности. Музыка ее так выразительна, что, думается, способна подавить сонату, и все же не подавляет ее. Но она дает нам ключ к пониманию других фантазий Моцарта, хотя бы меньшей по объему и возникшей, вероятно, в **первые** венские годы фантазии **d-moll** (К. 397). Ее заключительное Allegretto в некоем высшем смысле детское или ангельское, но оно слишком коротко, чтобы служить «разрешением»\*; все же произведение в целом кажется скорее вступлением к одной из сонат **D-dur** (например, К. 284 или К. 311) или, может быть, даже к сонате **D-dur** для клавира и скрипки. Фантазией **C-dur** (К. 394) Моцарт отдал дань старинному объединению фантазии с фугой — по отношению к ее более значительной минорной сестре она воспринимается как подготовительный этюд.

Для более скромных учениц, чем фрау фон Тратнер, Моцарт обычно сочиняет рондо. Так 10 января 1786 года он пишет для фрейлейн Вюрм (или Вюрбен) весьма своеобразное рондо **D-dur** (К. 485). Мы уже высказывали **предположение**, что оно, вероятно, явилось данью уважения и Филиппу **Эмануэлю**, и Иоганну Кристиану Баху. Тему его Моцарт заимствовал из Рондо собственного фортепианного квартета **g-moll** (К. 478). 10 июня того же года для другой ученицы создано «Маленькое рондо» **F-dur** (К. 494); 3 января 1788 года Моцарт предпослал ему Allegro и Andante (К. 533), превратив его таким образом в сонату. Он задолжал своему другу и издателю Хофмейстеру и, возможно, сонатой погасил хотя бы часть долга.

О так называемом единстве стиля Моцарт при этом и не помышлял. Эти позднее присочиненные части обнаруживают такую **величавую** гармонически-полифоническую концепцию, такую глубину чувств и гармоническую свободу, какими отмечены лишь последние **моцартовские** произведения. Да, они даже кажутся задуманными для другого, более мощного инструмента; ведь невинное рондо почти не выходит за пределы среднего регистра (только для издания Хофмейстера Моцарт добавил сюда контрапунктически изложенную каденцию и концовку в низком регистре). И тем не менее это рондо с его чудесным **облигатным** трехголосием в «**Minore**» само по себе так богато и совершенно, что непосвященный не заметит ни малейшего «нарушения стиля». Только тупостью многих «издателей» XIX и XX веков можно объяснить то, что в печати рондо и обе предшествующие ему части все еще ведут раздельное существование.

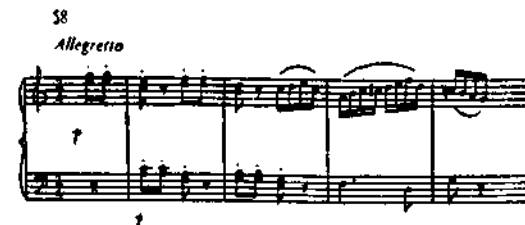
Но если рондо К. 494 могло послужить финалом сонаты, то ис-

\* Недавно было доказано (Hirsch Paul. «Music and Letters», XXV, 4), что Моцарт оставил это произведение незаконченным и что последние такты написаны другой **пуюй**.

пользовать таким же образом рондо **a-moll** (К. 511), написанное 11 марта 1787 года, оказалось делом невозможным. Хофмейстер выпустил его отдельным изданием. Чтобы оценить всю глубину чувства в этом произведении, все совершенство стиля и мерцающую светотень мажоро-минора, следует сравнить его с рондо, озглавленным «Romance» и приписываемым Моцарту в некоторых изданиях (К. прил. 205): последнее можно назвать только «приятным», только «моцартианским».

И в клавирной сонате в эти поздние годы основная проблема для Моцарта заключается в слиянии старого и нового стиля, галантности и учености, в углублении галантности с помощью «тематической работы», но работы незаметной. Вот почему я считаю, что часть сонаты в **B-dur** (К. прил. 136) доподлинно принадлежит Моцарту, а вовсе не Августу Эберхарду Мюллеру, кантору лейпцигского собора св. Фомы. Тот позднее, молчком, присвоил ее — быть может потому, что публично признаться в частичной подделке или мистификации было уже поздно. Произошло это, вероятно, следующим образом: Констанца, которой хотелось сбыть фрагменты, оставленные мужем, послала один из них — начало данной части — на отзыв лейпцигскому издателю Тонусу. Тонус же поручил Мюллеру дополнить **отрывок**, присоединил к нему первый Менуэт из «Маленькой ночной серенады», считавшийся утерянным (бог весть, каким образом он к нему попал), и еще две мюллеровские части, и в таком виде выпустил в свет под именем Моцарта.

Часть эта свидетельствует о том, что Моцарт находился на пути к своей последней сонате **D-dur** (К. 576). Это опыт изложения партий обеих рук в галантно-контрапунктической манере — опыт, не свободный от излишних усилий, некоторого доктринерства и искусственности, и нам понятно, почему Моцарт не стал его продолжать. Но я нисколько не сомневаюсь в том, что отрывок этот был в наличии, примерно в тех же масштабах, что и фрагмент К. 400. Ведь даже в «Маленькой сонате для начинающих» (К. 545), написанной в «легчайшей» тональности **C-dur** (как ни странно, она не была издана при жизни Моцарта, хотя он, несомненно, пользовался ею на начальной стадии занятий с учениками), Рондо начинается юмористически, со «строгой имитации» — «канонем в нижнюю квинту»:



А одно из счастливейших произведений Моцарта — «Маленькая соната» **B-dur** (К. 570), датированная февралем 1789 года и



представляющая, пожалуй, наиболее гармоничный, идеальный тип моцартовской клавирной сонаты? Здесь в финале тоже появляется юмористический контрапункт, явно намекающий на то скрытое контрапунктирование, которым изобилует произведение.

1789 год приносит еще одну клавирную сонату — последнюю (D-dur, K. 576). Весной этого года Моцарт побывал в Северной Германии, очевидно, в надежде, что прусская династия окажется щедрее австрийской. Он предполагал написать шесть квартетов для прусского короля и шесть клавирных сонат для его старшей дочери, принцессы Фридерики (письмо к Пухбергу 12—14 июля 1789): «...пока что я пишу шесть легких клавирных сонат для принцессы Фридерики и шесть квартетов для короля: напечатаю я их — все шесть — у Кожелуха, за свой счет». Как мы уже знаем, окончены были только три квартета, вышедшие в свет за несколько дней до кончины Моцарта, и вовсе не у Кожелуха, а в жалком издании Артария. Что касается клавирных сонат, то Моцарт успел написать только первую, даже не дошедшую до адресата и напечатанную уже после смерти композитора.

Соната эта вовсе не «легкая». Напротив, она подчеркнута контрапунктична, с множеством дуэтного характера (хотелось бы сказать — иоганно-себастьяновских) «столкновений» — как бы творческая признательность великому предшественнику, близость к которому Моцарт заново ощутил, оказавшись по пути в Лейпциге. Данью Баху является и маленькая, мастерски выполненная трехголосная жига, которую композитор написал в альбом придворного органиста Энгеля. Нигде и мысли нет о прусской принцессе — ни в финале, объединившем мягкое звучание клавир с утонченностью изложения, скорее характерной для струнного трио, ни в глубокой тоске и примиренности Adagio, параллель к которому можно найти только у самого Моцарта: мы говорим об Adagio h-moll, сочиненном 19 марта 1788 года — одним из самых совершенных, прочувствованных и безутешных моцартовских произведений. Трудно сказать, для чего оно предназначалось: заключение в D-dur позволяет думать, что имелась в виду соната e-moll. Но почему попросту не сказать, что произведение это безо всякой определенной «цели» вылилось из-под пера Моцарта в некий и трудный, и счастливый час?

Летом 1790 года Моцарт вновь возвращается к мысли о клавирных сонатах (письмо Пухбергу, 12 июня 1790): «...чтобы при моих обстоятельствах раздобыть хоть сколько-нибудь денег... пишу также... клавирные сонаты...» Но написал он только несколько начальных тактов сонаты F-dur (K. прил. 29, 30 и 37). Правда, тогда же написана и целая первая часть — Allegro g-moll (K. 312), которую я, к сожалению, так ошибочно поместил между мюнхенскими клавирными сонатами. Ибо это тот же тип «легкой» сонатной части, только отмеченной таким совершенным слиянием стилей и таким мастерством, какого в 1774 году Моцарт еще не до-

стиг. А то, что никто не знает и не исполняет эту часть, что ее не встретишь ни в одном обычном издании клавирных пьес Моцарта, отнюдь не является в данном случае контраргументом.

## КАМЕРНАЯ МУЗЫКА С КЛАВИРОМ

Писать произведения для клавир и скрипки Моцарт начал всерьез только в Мангейме, когда ему было уже без малого двадцать два года. Да, именно всерьез, ибо он пробовал свои силы в этом жанре еще до первых мангеймских сонат, в бытность свою в Париже, Лондоне и Гааге. Четыре ранних опуса, объединившие не менее шестнадцати сонат, представляют собой величайшую ценность для всех изучающих развитие Моцарта-ребенка; но тем их значение и исчерпывается. В сущности, это не более чем учебные сонаты для клавир с сопровождающей скрипкой. Некоторые части существовали первоначально как пьесы для клавир. Да и вообще у Моцарта клавиру принадлежит первое место — не только в скрипичной сонате, но и в клавирном трио. Об этом предпочтении свидетельствует и «Маленькая соната для скрипки и клавир» (K. 547), существующая в другой редакции — только для клавир. Подтверждает это и трио K. 564, построенное как настоящая клавирная соната. Существует также редакция клавирной сонаты B-dur (K. 570) с добавленной партией скрипки. При всей кажущейся неприязательности, редакция эта сделана с необыкновенной легкостью, и весьма вероятно, что она принадлежит самому Моцарту.

Ни один скрипач не пришел бы в восторг от партии, предназначенной ему в ранних скрипичных сонатах Моцарта. Скрипка сопровождает клавир в терцию и зачастую выполняет только колористическую функцию, заполняя аккордовые звуки; она скромно держится в пределах среднего регистра, ниже партии правой руки на клавире, что было бы совсем плохо, если б скрипка действительно претендовала на господство. Да, она может отваживаться на короткие восклицания, но ей очень редко разрешается принять участие в диалоге или концерттировать, как в Andante maestoso последней из лондонских сонат, B-dur (K. 15). Голос скрипки всегда как бы прилаживается к клавиру, иногда очень умело, как, например, в первом Менуэте из первой сонаты (K. 6):

59

Menuetto prime

The image shows the first system of a musical score for Menuetto prime, K. 6. It consists of two staves: Violino (Violin) and Piano. The Violino staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Piano staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is in 3/4 time. The first measure shows the violin playing a quarter note G4, followed by a quarter note F4, and the piano playing a half note G3. The second measure shows the violin playing a quarter note E4, followed by a quarter note D4, and the piano playing a half note F3. The third measure shows the violin playing a quarter note C4, followed by a quarter note B3, and the piano playing a half note E3. The fourth measure shows the violin playing a quarter note A3, followed by a quarter note G3, and the piano playing a half note D3. The fifth measure shows the violin playing a quarter note F3, followed by a quarter note E3, and the piano playing a half note C3. The sixth measure shows the violin playing a quarter note D3, followed by a quarter note C3, and the piano playing a half note B2. The seventh measure shows the violin playing a quarter note C3, followed by a quarter note B2, and the piano playing a half note A2. The eighth measure shows the violin playing a quarter note B2, followed by a quarter note A2, and the piano playing a half note G2. The ninth measure shows the violin playing a quarter note A2, followed by a quarter note G2, and the piano playing a half note F2. The tenth measure shows the violin playing a quarter note G2, followed by a quarter note F2, and the piano playing a half note E2. The eleventh measure shows the violin playing a quarter note F2, followed by a quarter note E2, and the piano playing a half note D2. The twelfth measure shows the violin playing a quarter note E2, followed by a quarter note D2, and the piano playing a half note C2. The thirteenth measure shows the violin playing a quarter note D2, followed by a quarter note C2, and the piano playing a half note B1. The fourteenth measure shows the violin playing a quarter note C2, followed by a quarter note B1, and the piano playing a half note A1. The fifteenth measure shows the violin playing a quarter note B1, followed by a quarter note A1, and the piano playing a half note G1. The sixteenth measure shows the violin playing a quarter note A1, followed by a quarter note G1, and the piano playing a half note F1. The seventeenth measure shows the violin playing a quarter note G1, followed by a quarter note F1, and the piano playing a half note E1. The eighteenth measure shows the violin playing a quarter note F1, followed by a quarter note E1, and the piano playing a half note D1. The nineteenth measure shows the violin playing a quarter note E1, followed by a quarter note D1, and the piano playing a half note C1. The twentieth measure shows the violin playing a quarter note D1, followed by a quarter note C1, and the piano playing a half note B0. The twenty-first measure shows the violin playing a quarter note C1, followed by a quarter note B0, and the piano playing a half note A0. The twenty-second measure shows the violin playing a quarter note B0, followed by a quarter note A0, and the piano playing a half note G0. The twenty-third measure shows the violin playing a quarter note A0, followed by a quarter note G0, and the piano playing a half note F0. The twenty-fourth measure shows the violin playing a quarter note G0, followed by a quarter note F0, and the piano playing a half note E0. The twenty-fifth measure shows the violin playing a quarter note F0, followed by a quarter note E0, and the piano playing a half note D0. The twenty-sixth measure shows the violin playing a quarter note E0, followed by a quarter note D0, and the piano playing a half note C0. The twenty-seventh measure shows the violin playing a quarter note D0, followed by a quarter note C0, and the piano playing a half note B0. The twenty-eighth measure shows the violin playing a quarter note C0, followed by a quarter note B0, and the piano playing a half note A0. The twenty-ninth measure shows the violin playing a quarter note B0, followed by a quarter note A0, and the piano playing a half note G0. The thirtieth measure shows the violin playing a quarter note A0, followed by a quarter note G0, and the piano playing a half note F0. The thirty-first measure shows the violin playing a quarter note G0, followed by a quarter note F0, and the piano playing a half note E0. The thirty-second measure shows the violin playing a quarter note F0, followed by a quarter note E0, and the piano playing a half note D0. The thirty-third measure shows the violin playing a quarter note E0, followed by a quarter note D0, and the piano playing a half note C0. The thirty-fourth measure shows the violin playing a quarter note D0, followed by a quarter note C0, and the piano playing a half note B0. The thirty-fifth measure shows the violin playing a quarter note C0, followed by a quarter note B0, and the piano playing a half note A0. The thirty-sixth measure shows the violin playing a quarter note B0, followed by a quarter note A0, and the piano playing a half note G0. The thirty-seventh measure shows the violin playing a quarter note A0, followed by a quarter note G0, and the piano playing a half note F0. The thirty-eighth measure shows the violin playing a quarter note G0, followed by a quarter note F0, and the piano playing a half note E0. The thirty-ninth measure shows the violin playing a quarter note F0, followed by a quarter note E0, and the piano playing a half note D0. The fortieth measure shows the violin playing a quarter note E0, followed by a quarter note D0, and the piano playing a half note C0. The forty-first measure shows the violin playing a quarter note D0, followed by a quarter note C0, and the piano playing a half note B0. The forty-second measure shows the violin playing a quarter note C0, followed by a quarter note B0, and the piano playing a half note A0. The forty-third measure shows the violin playing a quarter note B0, followed by a quarter note A0, and the piano playing a half note G0. The forty-fourth measure shows the violin playing a quarter note A0, followed by a quarter note G0, and the piano playing a half note F0. The forty-fifth measure shows the violin playing a quarter note G0, followed by a quarter note F0, and the piano playing a half note E0. The forty-sixth measure shows the violin playing a quarter note F0, followed by a quarter note E0, and the piano playing a half note D0. The forty-seventh measure shows the violin playing a quarter note E0, followed by a quarter note D0, and the piano playing a half note C0. The forty-eighth measure shows the violin playing a quarter note D0, followed by a quarter note C0, and the piano playing a half note B0. The forty-ninth measure shows the violin playing a quarter note C0, followed by a quarter note B0, and the piano playing a half note A0. The fiftieth measure shows the violin playing a quarter note B0, followed by a quarter note A0, and the piano playing a half note G0. The fifty-first measure shows the violin playing a quarter note A0, followed by a quarter note G0, and the piano playing a half note F0. The fifty-second measure shows the violin playing a quarter note G0, followed by a quarter note F0, and the piano playing a half note E0. The fifty-third measure shows the violin playing a quarter note F0, followed by a quarter note E0, and the piano playing a half note D0. The fifty-fourth measure shows the violin playing a quarter note E0, followed by a quarter note D0, and the piano playing a half note C0. The fifty-fifth measure shows the violin playing a quarter note D0, followed by a quarter note C0, and the piano playing a half note B0. The fifty-sixth measure shows the violin playing a quarter note C0, followed by a quarter note B0, and the piano playing a half note A0. The fifty-seventh measure shows the violin playing a quarter note B0, followed by a quarter note A0, and the piano playing a half note G0. The fifty-eighth measure shows the violin playing a quarter note A0, followed by a quarter note G0, and the piano playing a half note F0. The fifty-ninth measure shows the violin playing a quarter note G0, followed by a quarter note F0, and the piano playing a half note E0. The sixtieth measure shows the violin playing a quarter note F0, followed by a quarter note E0, and the piano playing a half note D0. The sixty-first measure shows the violin playing a quarter note E0, followed by a quarter note D0, and the piano playing a half note C0. The sixty-second measure shows the violin playing a quarter note D0, followed by a quarter note C0, and the piano playing a half note B0. The sixty-third measure shows the violin playing a quarter note C0, followed by a quarter note B0, and the piano playing a half note A0. The sixty-fourth measure shows the violin playing a quarter note B0, followed by a quarter note A0, and the piano playing a half note G0. The sixty-fifth measure shows the violin playing a quarter note A0, followed by a quarter note G0, and the piano playing a half note F0. The sixty-sixth measure shows the violin playing a quarter note G0, followed by a quarter note F0, and the piano playing a half note E0. The sixty-seventh measure shows the violin playing a quarter note F0, followed by a quarter note E0, and the piano playing a half note D0. The sixty-eighth measure shows the violin playing a quarter note E0, followed by a quarter note D0, and the piano playing a half note C0. The sixty-ninth measure shows the violin playing a quarter note D0, followed by a quarter note C0, and the piano playing a half note B0. The seventieth measure shows the violin playing a quarter note C0, followed by a quarter note B0, and the piano playing a half note A0. The seventy-first measure shows the violin playing a quarter note B0, followed by a quarter note A0, and the piano playing a half note G0. The seventy-second measure shows the violin playing a quarter note A0, followed by a quarter note G0, and the piano playing a half note F0. The seventy-third measure shows the violin playing a quarter note G0, followed by a quarter note F0, and the piano playing a half note E0. The seventy-fourth measure shows the violin playing a quarter note F0, followed by a quarter note E0, and the piano playing a half note D0. The seventy-fifth measure shows the violin playing a quarter note E0, followed by a quarter note D0, and the piano playing a half note C0. The seventy-sixth measure shows the violin playing a quarter note D0, followed by a quarter note C0, and the piano playing a half note B0. The seventy-seventh measure shows the violin playing a quarter note C0, followed by a quarter note B0, and the piano playing a half note A0. The seventy-eighth measure shows the violin playing a quarter note B0, followed by a quarter note A0, and the piano playing a half note G0. The seventy-ninth measure shows the violin playing a quarter note A0, followed by a quarter note G0, and the piano playing a half note F0. The eightieth measure shows the violin playing a quarter note G0, followed by a quarter note F0, and the piano playing a half note E0. The eighty-first measure shows the violin playing a quarter note F0, followed by a quarter note E0, and the piano playing a half note D0. The eighty-second measure shows the violin playing a quarter note E0, followed by a quarter note D0, and the piano playing a half note C0. The eighty-third measure shows the violin playing a quarter note D0, followed by a quarter note C0, and the piano playing a half note B0. The eighty-fourth measure shows the violin playing a quarter note C0, followed by a quarter note B0, and the piano playing a half note A0. The eighty-fifth measure shows the violin playing a quarter note B0, followed by a quarter note A0, and the piano playing a half note G0. The eighty-sixth measure shows the violin playing a quarter note A0, followed by a quarter note G0, and the piano playing a half note F0. The eighty-seventh measure shows the violin playing a quarter note G0, followed by a quarter note F0, and the piano playing a half note E0. The eighty-eighth measure shows the violin playing a quarter note F0, followed by a quarter note E0, and the piano playing a half note D0. The eighty-ninth measure shows the violin playing a quarter note E0, followed by a quarter note D0, and the piano playing a half note C0. The ninetieth measure shows the violin playing a quarter note D0, followed by a quarter note C0, and the piano playing a half note B0. The hundredth measure shows the violin playing a quarter note C0, followed by a quarter note B0, and the piano playing a half note A0.

или в начале Andante f-moll сонаты К. 13, а также в первом Меню-эте из той же сонаты, где композитор и в самом деле строит диалог на отрезках хроматической гаммы. Но подчиненное положение скрипки лучше всего подтверждается шестью вариациями гагской сонаты (К. 31), где она не выходит из роли сопровождающего инструмента. Как ни странно, но Моцарт здесь еще сдержаннее, чем композиторы, служившие ему образцом. Так, в сонате Фридриха Раупаха, которую прежде приписывали Моцарту (К. 61), хотя она грубее и примитивнее самых ранних его вещей, кантилену во второй вариации ведет скрипка. И даже великий моцартовский образец, Иоганн Кристиан Бах, в своих сонатах ор. 10 (они появились, правда, только около 1775 года) оказался большим другом скрипки, хотя и озаглавил свое произведение «Соната для клавикордов или фортепиано в сопровождении скрипки».

Взаимоотношения клавира и скрипки меняются после того, как — на пути в Мангейм и Париж — Моцарт познакомился в Мюнхене с шестью сонатами некоего Шустера (может быть, Йозефа Шустера, который с 1772 года занимал пост капельмейстера при саксонском дворе). «...При сем посылаю моей сестре шесть дуэтов для клавирина и скрипки Шустера. Здесь я их часто исполнял. Они недурны. Если я тут останусь, так тоже напишу шесть, и в таком же духе, потому что здесь они очень нравятся...» (6 окт. 1777).

«Они недурны», — в устах Моцарта это большая похвала. Но невзирая на популярность этих сонат, их до сих пор не удалось идентифицировать. Я одно время полагал, что они идентичны так называемым «романтическим сонатам», которые под обозначением К. 55—60 попали в собрание сочинений Моцарта. Но будь это так, у Йозефа Шустера (если только он действительно тот самый Шустер) было достаточно времени опротестовать авторство Моцарта, когда в 1804 году сонаты эти вышли у Брейткопфа и Хертеля. К тому же в них лишь изредка, разве что в минорном финале К. 57, можно встретить отступление от принципа превосходства клавира, тогда как в сонатах Шустера, которые и вправду послужили Моцарту образцом, особенно отчетливо подчеркнут принцип *меняющихся* ролей клавира и скрипки — и именно *это* показала Моцарту новым и удивительным.

Это же является новым и удивительным в его мангеймских, или — как мы предпочитаем их называть — пфальцских скрипичных сонатах (К. 301, 296, 302—306). Ибо шесть из них, так называемый ор. 1, Моцарт посвятил курфюрстине пфальцской — супруге Карла Теодора Марии Елизавете, а одну (К. 296) — Терезе Пьеррон, дочурке своего мангеймского домохозяина Серрариуса. Пять из этих сонат написаны в Мангейме, две в Париже. Таким образом, мы имеем два ор. 1 Моцарта, и оба — сонаты для клавира и скрипки. Первый из них — это «сонаты для клавира со скрипкой ad libitum», во второй — уже «дуэты для клавира и скрипки», как Моцарт сам их называет (14 февр. 1778). Он взялся за них серьез-

но в пору, когда ему надоело или он устал писать по заказу для дилетантствующего флейтиста де Жана. Однако возможно (судя по рукописному оригиналу), что первая часть сонаты К. 301 первоначально предназначалась им не для скрипки, а для флейты, или для обоих инструментов, на выбор. Де Сен-Фуа удачно подчеркнул, что по характеру сочинение К. 303 тоже кажется предназначенным для флейты.

Как бы там ни было, налицо первые подлинно «концертирующие» **клавирно-скрипичные** сонаты Моцарта. Скрипка уже не довольствуется случайными восклицаниями или имитационными оборотами; нет, теперь она *чередует* с клавиром или же, как например в красивом торжественном Рондо из К. 302, открыто и выразительно дублирует мелодию в октаву. Это не преряется тому, что ее все еще заставляют исполнять фигуры сопровождающие, хотя уже кажется странным при ведущей мелодической роли клавира.

Но как традиционен в своих вкусах Моцарт, как упорно стремится он сохранить границы жанра, видно хотя бы из того, что пять из семи пфальцских сонат заключают в себе всего лишь две части, тогда как любая клавирная соната, написанная тогда же, состоит не менее чем из трех. Такого правила придерживался Иоганн Кристиан Бах, — а о нем Моцарт в Мангейме и Париже вспоминал на каждом шагу, — и правила этого он не нарушил. Однако сейчас, добываясь органического участия обоих инструментов, Моцарт намного опередил Иоганна Кристиана; порой замечаешь, что он выходит на новые, еще не хоженные пути. Это ощущается, например, в несколько «чужой» Моцарту сонате C-dur (К. 303) или в Рондо G-dur (К. 301), пусть оно даже и напоминает несколько доморощенного Гайдна.

Совсем свободен, совсем своеобразен Моцарт в двух сонатах — A-dur (К. 305) и e-moll (К. 304), записанной в Париже, непосредственно перед клавирной сонатой a-moll. Первая из них — идеал необременительной светской сонаты-дуэта: само веселье, само здоровье и *невинность*. Вторая — несомненно, одно из чудес в творчестве Моцарта. Возникнув из бездонных глубин чувства, преодолев даже принцип чередующегося, диалогического построения, она поднимается в область *драматического* искусства, прикасается к тем таинственным вратам, которые вскоре отомкнет Бетховен. Моцарт не становится патетичным. И эта сдержанность, этот тайный жар и вспыхивающее на мгновение блаженство (в мажорной части Tempo di Menuetto) усугубляют скрытую силу якобы «маленькой» сонаты. Как всегда, когда Моцарт пишет со всей серьезностью, он прибегает к «работе», то есть к контрапункту. На сей раз он с помощью контрапункта акцентирует переходы.

Последняя из сонат, написанных для курфюрстины (К. 306, D-dur), а также соната для мадемуазель Серрариус (К. 296, C-dur; позднее Моцарт включил ее под № 2 в свой ор. 2) трехчастны, подобно клавирным сонатам. Однако, в той, что написана для юной мангеймской красотики, точнее, в добавленной медленной части,

Andante sostenuto, особенно отчетливо всплывает воспоминание об Иоганне Кристиане: это инструментальная ариетта, тему которой и манеру сопровождения Моцарт заимствовал, причем почти без малейшего изменения, из арии лондонского маэстро («Dolci aurette»). Только у Иоганна Кристиана мы не найдем ни одной такой смелой модуляции, как в моцартовской средней части...

В данном случае Моцарт создал «финальную сонату». По свежести и неисчерпаемой фантазии ее финальное Рондо можно сравнить только с Рондо В-dur из его же клавирной сонаты. А соната курфюрстины — это попросту большая концертная соната. Моцарт словно пытается забыть, что пишет ее для дилетантов: блестящая, шумная, с великолепной первой частью и концерттированием в Andante cantabile, она в финале примыкает к скрипичным концертам 1775 года — и не только благодаря обширной каденции. В сонате e-moll Моцарт подошел к самым границам духовного мира человека. В сонате D-dur он их перешагнул.

В более поздних сонатах мы встретимся с тем же разделением. В Зальцбурге, в начале 1779 года, вскоре после печального возвращения домой, Моцарт написал еще одну сонату В-dur (К. 378), видимо, для Марианны и Леопольда. Ее можно рассматривать, как улучшенную копию сонаты для маленькой Серрариус: первая часть очень эффектная, последняя — с интермеццо перед возвращением темы Рондо — очень зальцбургская. Между ними — прочувствованная медленная часть, обращенная и в прошлое, к Иоганну Кристиану, и в будущее, к «Похищению из сераля»:



Трехчастную мангеймскую сонату, а также и эту, В-dur, Моцарт включил в свой ор. 2, который в ноябре 1781 года издал у Артария, озаглавив его «Шесть сонат для клавесина или фортепиано, с сопровождением скрипки» и посвятив пианистке Иозефе фон Аурнхаммер.

Итак, все еще «с сопровождением скрипки!» Но какими новыми и неожиданными оказались эти сочинения современникам! Во всяком случае, обитателям Северной Германии, о чем свидетельствует рецензия некоего N. N. в «Cramers Magazin»: «Эти сонаты — единственные в своем роде. (!) Они изобилуют новыми мыслями и свидетельствуют о великом музыкальном гении автора. Они блестящи и соответствуют природе инструмента. При этом аккомпанемент скрипки так искусно связан с партией клавира, что оба инструмента требуют неослабевающего внимания. Таким образом,

здесь необходим скрипач столь же законченный, как и пианист. Впрочем, дать исчерпывающее описание столь оригинальных произведений невозможно. Любители и знатоки должны сами проиграть их, тогда они убедятся, что мы ничего не преувеличили».

Такую во всех смыслах превосходную критику Моцарт слышал редко. Рецензент сказал самое существенное. Можно только добавить, что в тех четырех сонатах, которыми летом 1781 года Моцарт закончил свой ор. 2, мы находим все более лаконичные и притом все более сочные, полнокровные мелодические формулы, все более крепкую и индивидуализированную связь между обоими инструментами; самое понятие «сменность» незаметно переходит в понятие «диалог». Две сонаты из четырех, сочиненные подряд одна за другой, написаны в F-dur (К. 376 и 377); это лишний раз подтверждает, каким широким полем действия является для Моцарта тональность.

Первая соната — блестящая, с «нежным» Andante В-dur и грациозным (несмотря на добродушно-шумливые unisoni) Рондо. В следующей — за бурной первой частью следуют вариации d-moll, полные такой глубокой, фаталистической меланхолии, что их можно сравнить только с финалом струнного квартета d-moll. Заключительное Tempo di Menuetto в форме рондо как бы проливает бальзам на израненную душу. Такое сочинение действительно является «единственным в своем роде», и не только для современников Моцарта, но и для многих потомков. Достаточно взглянуть на мелодическое переплетение партий в теме вариаций:



Третья, последняя пара сонат из ор. 2 (К. 380, Es-dur и К. 379, G-dur) тоже совершенно противоположна: первая — блистательная, с Andante в g-moll, которому хроматизмы придают удивительную живость, и темой охотничьих рогов в Рондо, которое вполне могло бы сойти за финал клавирного концерта. Вторая — со страстным Allegro g-moll, которому предшествует торжествующе-взволнованное Adagio, и которое замыкают несколько обывательски уютные вариации G-dur. (Тональность G-dur соблазнила Моцарта завершить в таком же духе еще одно произведение — мы имеем в виду финал клавирного трио К. 496.) Здесь, в финале сонаты, можно отметить некий «рецидив»: в первой вариации скрипке приходится совсем умолкнуть и разве что следить за движением паль-

цев по клавишам властолюбивого клавира. Да, она почти возвращается к роли «спутника» (Trabant).

Следующие произведения для клавира и скрипки относятся к лету и осени 1782 года: общее в них то, что все они не закончены. К тому же они свидетельствуют о духовном и творческом кризисе, пережитом в это лето композитором: речь идет о так называемой «битве за Констанцу» и о знакомстве Моцарта с настоящей полифонией на утренниках барона ван Свитена. Моцарт пишет к фуге **a-moll** двухчастную интродукцию в помпезнейшем, торжественнейшем менуэтном ритме (**A-dur**, K. 402), но бросает фугу незаконченной — может быть потому, что тема кажется ему слишком архаично-безликой, а может и потому, что он все-таки понял, что при страстие Констанцы к фугам не очень-то искренне.

Вслед за интродукцией Моцарт сочиняет еще более грандиозное **Adagio c-moll** (K. 396), но доводит до конца только первую его часть. Партия скрипки здесь едва обозначена, и в наши дни это произведение доступно лишь в редакции для одного фортепиано. Затем Моцарт принимается за сонату **C-dur** для скрипки и клавира (K. 403), видимо, из ряда сонат, задуманных для Констанцы: «Соната первая. Для меня, В. А. Моцарта, и для моей дражайшей супруги». Однако не верится, чтобы он ее когда-либо опубликовал.

Соната рассчитана на Моцарта-скрипача и на скромные пианистические возможности Констанцы и написана в том именно стиле, который, по предположению композитора, особенно нравится его молодой жене; что-то от Баха, почти сплошь трехголосие, как в прелюдиях для ван Свитена; в разработке, при переходе в **As-dur**, выражено нечто глубоко личное, в чисто музыкальном отношении не совсем понятное. В финале, куда переходит **Andante**, всего только двадцать тактов. Да ведь это явная шутка — такая «соната», состоящая из **Andante** и нескольких тактов **Allegretto!** Моцарт ласково подтрунивает над женой.

Три большие сонаты для клавира и скрипки являются последним словом, сказанным Моцартом в данном жанре. О том, как родилась первая из них — **B-dur** (K. 454), — он сам рассказал отцу, а заодно и нам (24 апр. 1784): «...Здесь у нас знаменитая Стриназакки из Мантуи, превосходная скрипачка. Она играет с большим чувством и вкусом. Сейчас я пишу сонату, которую в четверг (29 апреля) мы исполним вдвоем в театре, на ее концерте». Но накануне выступления Моцарт успел дописать только партию скрипки, так что свою партию он импровизировал уже прямо на эстраде, глядя на пустой лист нотной бумаги.

Репертуар Регины Стриназакки, которой в 1784 году было никак не больше двадцати лет, известен нам по «**Cramers Magazin**», где ее почему-то именуют Катариной: это произведения «Джарновика, Сен-Жоржа, Борра, Камбини». Ясно, что лучшим произведением в репертуаре Стриназакки была вещь Моцарта. Трудно представить себе более совершенный «диалог» обоих инструментов, чем тот, что звучит в первом **Allegro** (к нему, словно через триум-

фальную арку, подводит гордое **Largo**) и в Рондо, радующем нас и в теме, и в «дивертисментах», и в рефренах все новыми и новыми сюрпризами. Мы не знаем другой медленной части (здесь она скорее **Adagio**, чем **Andante**), в которой так неразрывно слились бы чувство и виртуозный блеск.

Назначение сонаты **Es-dur** (K. 481), появившейся в декабре 1785 года, нам неизвестно. Может быть, она написана только для того, чтобы раздобыть сколько-нибудь денег у Хофмейстера, который ее издал. Нигде Моцарт не был так близок к Бетховену, как в ее финале (шесть вариаций на простенькую тему) или в **Adagio** с целым лабиринтом модуляций, вплоть до энгармонических — модуляций, открывающих путь к безднам души. Тем мужественнее, рыцарственнее, совсем по-моцартовски звучит сжатая и совершенная по форме первая часть.

В последней из этих больших клавирно-скрипичных сонат (**A-dur**, K. 526), законченной уже во время работы над «Дон-Жуаном», Моцарт добивается полного слияния стилей и в данном жанре. Соната звучит и по-баховски, и по-моцартовски, контрапунктическое трехголосие сочетается в ней с галантностью, в медленной же части достигнуто такое равновесие одухотворенности и мастерства, как если бы бог-отец на мгновение остановил мировое движение и всем добрым людям дал вкусить от горькой сладости бытия. Эту сонату охарактеризовали как предтечу Крейцеровой сонаты Бетховена, но в ней нет бетховенского драматизма и страсти. Она остается в границах XVIII века, и это делает ее еще совершеннее.

Итак, остается только сонатина, написанная 10 июля 1788 года (K. 547), и два цикла вариаций на французские темы (K. 359, **G-dur** и K. 360, **g-moll**), созданных в первый венский период и вполне галантных. Сонатину хорошо охарактеризовал сам Моцарт: «Маленькая клавирная соната со скрипкой для начинающих». По меньшей мере две последние ее части — **Allegro** и вариации — первоначально были написаны только для клавира, ибо скрипка в них почти не участвует. Лишь первая часть, **Andante cantabile**, невзирая на ее краткость, воспринимается как подлинное концертное, где и техника, и мысль одушевлены юмором. Но вот в остальных частях Моцарт вряд ли думал о начинающих, особенно в некоторых вариациях — настоящих шедеврах его позднего стиля. Самая замечательная из них, минорная, существует только в клавирном варианте — еще одно доказательство того, что поначалу все произведение целиком предназначалось только для клавира. Вариация эта так совершенна сама по себе, что оказалось просто невозможным добавить к ней партию скрипки, пусть даже только в качестве сопровождения. Все три части сонаты выдержаны в одной тональности — Моцарт как бы возвращается к первым своим сонатам для клавира и скрипки времен Парижа и Лондона.

Переход от клавирно-скрипичных сонат к трио для клавира, скрипки и виолончели произошел у Моцарта легко, так легко, что он для нас почти не заметен. Ибо роль виолончели в его трио вна-

чале столь мала, что первое произведение этого жанра, дивертисмент В-dur (К. 254), написанный в Зальцбурге в августе 1776 года (то есть примерно за год до большого путешествия Моцарта), точнее было бы назвать сонатой для клавира с облигатной скрипкой и добавленной для усиления баса виолончелью. Только один раз, в Рондо этого трио, виолончели разрешено на протяжении четырех тактов вести бас самостоятельно. Моцартовская партия клавирных трио характерным образом отличается от партий нашего времени: партия клавира помещается у него не ниже партий скрипки и виолончели, а *между* обоими струнными инструментами. Виолончель, кажется, нужна ему, только чтобы усилить **клавирный** бас в левой руке — она не объединена здесь со скрипкой и не *противопоставлена* в таком союзе клавиру.

Примечателен заголовок первого клавирного трио: «Дивертисмент», под которым оно, как ор. 3, опубликовано в Париже около 1782 года мадам Хейна. Это серьезная, правильно построенная соната в трех частях, и мы не вправе рассматривать ее содержание в зависимости от названия, хотя обе крайние части — веселое Allegro assai и Tempo di Menuetto в форме рондо — действительно не выходят за пределы утонченной светской музыки, и лишь в Adagio звучит более глубокая, тоскующая, «индивидуальная» нота. К этому жанру Моцарт вернулся уже в Вене, да и там сравнительно поздно. Только десять лет спустя, в июле 1786 года появляется ряд такого рода произведений, первое из которых озаглавлено «Терцет для клавира, скрипки и виолончели» (С-dur, К. 496).

Терцет, а не соната или дивертисмент. Ибо это настоящее трио, где виолончель принимает пусть более скромное, чем скрипка, но все же органическое участие в диалоге, и потому она никак не могла быть введена позднее. (Утверждая это, я исправляю собственное суждение в К., с. 630.) Думается, что употребляя в рукописи то красные, то черные чернила, Моцарт как бы напоминает себе, что нельзя обеднять ни один из инструментов. Если даже он и замышлял просто клавирную сонату, то замысел этот не простирается дальше экспозиции первой части. Ибо вместе с разработкой сюда вторгается инструментальный драматизм — начало, которое впоследствии с такой мощью развил и довел до апогея Бетховен.

У Моцарта драматизм еще не взрывает общепризнанных границ. Современники могли еще принимать его с изумлением и восторгом, с таким же изумлением и восторгом, как множество больших и малых модуляционных и контрапунктических чудес, которыми особенно изобилует Andante терцета (назовем, к примеру, короткий завершающий мотив, который поклонникам Верди невольно напоминает «Dalle due alle tre» миссис Квикли). В качестве финала Моцарт написал, вероятно, то Andante или Tempo di Menuetto, которое фигурирует в изданиях его произведений как средняя часть К. 442; вряд ли оно могло быть написано уже в 1783 году, равно как и две другие части К. 442, произвольно с ним объединенные. (Все три, вероятно, только фрагменты. Особенно сомни-

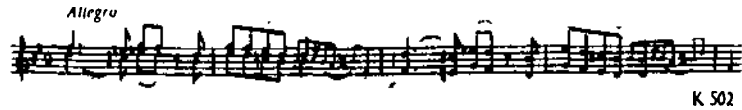
тельно окончание в D-dur части d-moll. Это совсем не свойственно Моцарту.) Возможно, характер менуэтной части показался ему слишком нежным или любовным, и поэтому он заменил ее вариацией в духе несколько идеализированного гавота. Начало здесь носит чуть бюргерский характер, к тому же гавот отягощен слишком галантной вариацией Adagio, но предшествующая минорная вариация и финал поднимают эту пьесу в сферу куда более высокую, чем всякая галантность или бюргерство.

Между этим произведением и двумя следующими клавижными трио (К. 502 и 542) — величайшими шедеврами этого жанра — возникло еще одно, для другого состава, но по достоинствам равное им: трио Es-dur (К. 498) для клавира, кларнета и альтя. Им можно и нужно сейчас заняться в силу ряда внутренних и внешних причин. Трио открывает путь к обоим последующим шедеврам; не случайно Артария, очевидно, с согласия Моцарта, опубликовал его, как произведение для обычного состава: «Трио для чембало или фортепиано в сопровождении скрипки и альтя. Ор. 14. Партия скрипки может быть заменена также кларнетом» (!).

Но партию скрипки мог и должен был исполнять именно кларнет. Ибо произведение это, написанное для семейства Жакен, точнее, для их дочери, Франциски — воплощение интимности, любви, дружбы, вдохновения (вероятно, его должны были исполнять: Франциска на клавире, Моцарт на альте, а Антон Штадлер на кларнете), и никакой другой инструмент не смог бы так передать аромат мелодии, глубину и мягкость сопровождающей фигурации, как передает их кларнет. Es-dur предстает здесь не как тональность масонов, а как тональность сердечной дружбы. Моцарт вновь и вновь *утверждает* ее в первой части — гордом и уверенном Andante с **остинатным** группетто (таким бесконечно далеким от вагнеровских группетто), затрагивая тональности доминанты и субдоминанты — угрожающую сферу с-moll. Эта часть так же уникальна в творчестве Моцарта, как и средняя, дышащая счастьем и все же чуть строптивая — опять-таки одно из чудес контрапунктического ученого письма, только ученость эту никто не замечает. Что же сказать, наконец, о финале, об этом с начала до конца певучем Рондо, в последнем разделе которого, тихо ликуя, господствует новый мотив, впервые появляющийся после минорного эпизода? Как умеет теперь Моцарт не только закончить, но и увенчать целое, прибегая к мелодическому и контрапунктическому *сущению*, — приему, оставляющему слушателя не только удовлетворенным, но и восхищенным.

Все, что могла дать музыка в области формы, было осуществлено здесь.

За этим глубоко личным произведением следует другое, в концертном плане, но тоже выражающее все, что только можно выразить в границах клавирного трио (В-dur, К. 502). Между первой его частью и **клавирным** концертом К. 450, написанным в 1784 году, существует родство не только тональное, но и тематическое:



Larghetto звучит, как проникновенная медленная часть клavierного концерта, перенесенная композитором в камерные рамки, да и финал начинается как Рондо концерта — с piano в quasi solo и ответного forte в tutti. При этом автор нигде не забывает о тончайшей камерной проработке материала. В каждом такте ощущается здесь новизна и благородство замысла, счастливое мастерство, которое позволяет композитору играючи сплавить в единое целое такие контрасты, как блеск и лиричность, ученость и галантность.

Нечто подобное, нет, то же самое, относится и к трио E-dur (K. 542). Моцарт написал его непосредственно перед тремя последними симфониями (июнь 1788), о чем и сообщает своему другу и собрату по мasonicкой ложе Пухбергу (17 июня): «Я написал новое трио!» Вместе с другими произведениями он пересылает его сестре, прося ее пригласить Михаэля Гайдна к св. Гильгену, чтобы и он с ним познакомился (2 авг.): «Трио и квартет должны ему понравиться».

14 апреля 1789 года Моцарт исполняет свое трио при дворе в Дрездене — возможно, это доказывает, что он считал его венцом своих достижений в данном жанре. Вероятно, это действительно так, хотя можно без конца спорить, какому трио отдать предпочтение — B-dur или E-dur. Но пожалуй, у трио E-dur есть некоторые преимущества — более редкая тональность со сестрающими и **извлечена-сумрачными** отклонениями в H-dur и cis-moll, затем Andante grazioso, полное поэзии, пасторальное, как картины Ватто, одухотворенное тончайшей гармонией и **контрапунктом**.

К сожалению, два последних **клавирных** трио Моцарта стоят уже не на такой высоте и не являются триумфальным завершением его работы в данной области. Последнее трио G-dur (K. 564), законченное ровно через месяц после несравненного струнного трио для Пухберга, первоначально было клавирной сонатой и, очевидно, предназначалось «для начинающих». Оно попросту по размерам не подходит для клavierного трио, где согласно «стандарту», установленному самим Моцартом, все три инструмента должны быть собеседниками. Поэтому следовало бы восстановить первоначальную редакцию, чтобы вернуть произведению его невинное очарование, особенно присущее медленной части и вариациям, схожим с вариациями из сонаты K. 547.

Сложнее задумано клавирное трио G-dur (K. 548), относящееся к июлю 1788 года и законченное в промежутке между симфониями

Es-dur и g-moll. Можно подумать, что Моцарт прибегнет здесь свои силы, чтобы во всей широте использовать тональность C-dur в симфонии «Юпитер»: трио кажется лишь бледным ее предтечей. Оно написано с классическим мастерством, но без той **деятельной** фантазии, которая присуща трем предшествующим шедеврам, без характерного для них «сгущенного» **тематизма**; только Andante captabile необыкновенно трогательно в своей мягкой религиозности. Моцарт сам в предыдущих трех трио дал нам мерило.

В конце 1785 года или в начале 1786 года Фр. А. Хофмейстер, друг, кредитор и товарищ Моцарта по профессии, издал его клavierный квартет. У Ниссена сказано, что он первый из трех, которые по договору должен был написать Моцарт (K. 478). «Но, — продолжает Ниссен, — когда Хофмейстер стал жаловаться, что публика считает квартет слишком трудным и не хочет его покупать, Моцарт добровольно освободил его от обязательств, обусловленных договором, и от продолжения работы отказался» (К., с. 600). Хофмейстер якобы даже «простил композитору уплаченный ему аванс при условии, что он не станет писать двух других заказанных квартетов...» Все же Моцарт написал второй **клавирный** квартет (K. 493), который вышел, правда, не у Хофмейстера, а у Артария. Во всей этой истории сомнительно одно: неужели же Артария оказался отважнее Хофмейстера, издавшего позднее такие сложные произведения Моцарта, как скрипичные сонаты Es-dur (K. 481) и A-dur (K. 526), клavierное рондо a-moll (K. 511) и фугу c-moll для двух клавиров (K. 426).

Как бы там ни было, но венская публика, да и не только венская, была недостаточно подготовлена для восприятия подобного произведения — не подготовил ее, собственно, сам Моцарт, ибо все его большие **клавирные** трио написаны в более поздний период, а жанр клavierных квартетов в ту пору для всех был внове. Это легко установить: стоит лишь вспомнить, что Гайдн к нему вообще не обращался (насколько я знаю, среди его дивертисментов для клавира с другими инструментами нет ни одного с подобным составом), что у Филиппа Эмануэля Баха существует только одна, притом скромнейшая клавирная соната с сопровождающими инструментами, а у Иоганна Кристиана Баха — только квинтет для смешанного состава с basso continuo. Произведение для клавира и струнных инструментов — в количестве больше двух — и у Иоганна Кристиана, и у Филиппа Эмануэля неизбежно превращается в клavierный концерт. У Моцарта же — музыка чистейшего камерного стиля, хотя и требующая от пианиста столь же высокой виртуозности, что и большинство концертов того времени. При этом все партии струнных так активно участвуют в тематическом развитии, что, конечно, выходят за границы привычек и горизонтов, доступных дилетантам. Вдобавок квартет g-moll предъявлял к исполнителям нелегкое требование — передать всю меру свойственной ему серьезности, страстности и глубины.

Это уже не развлекательное искусство, которое слушаешь с наслаждением или с улыбкой. Да и тональность в восприятии Моцарта фатальная — что нам уже известно по двум его симфониям и струнному квартету. И с тем же правом, которое позволяет толковать четырехзвучный мотив из Пятой симфонии Бетховена, мы могли бы назвать «мотивом судьбы» тот яростный приказ, что звучит в унисон в самом начале первой части, накладывает свой отпечаток на все ее развитие и неумолимо ее завершает — приказ, непрерывно и грозно звучащий из глубины.

Кроткий контраст к этой части представляет *Andante B-dur*; финальное Рондо — мажорное и полное мужественного ликования — восстанавливает равновесие в пределах целого... Мажор имеет здесь иной смысл, чем в К. 516, более позднем струнном квартете, где подобное равновесие уже недостижимо. Появление темы, заимствованной у Иоганна Кристиана — впоследствии она оказалась зерном, из которого выросло маленькое клавирное рондо *D-dur* (К. 485), — кажется мгновением безоблачного счастья. Мгновением, которое не повторится, ибо на протяжении всей части Моцарт больше этой темой не воспользуется. Она — моцартовское небо: мелодия, расцветшая так непреднамеренно, словно божий дар, который должен остаться неприкосновенным.

Произведение, контрастное по отношению к этому минорному квартету, Моцарт закончил примерно месяцев через девять. Это клавирный квартет *Es-dur* (К. 493), возникший неделей через пять по окончании «Свадьбы Фигаро». Памятуя о своих затруднениях с Хофмейстером, Моцарт сделал его, быть может, более легким технически, но по оригинальности, свежести замысла и изяществу обработки материала это такое же мастерское произведение, что и предшествующий квартет *g-moll*.

Основной колорит его радостный, но непрерывно переливающийся более темными тонами. *Larghetto* с его многочисленными нежными эхо написано в *As-dur*, и в той же тональности, на этот раз тональности субдоминанты, появляется «небесная» мелодия Рондо (ее начинает скрипка и повторяет, несколько изукрашивая, клavier) — самая наивная и самая божественная на свете. Концертное начало свойственно всем частям, но с той умеренностью, какая не нарушает камерного характера музыки (в Рондо, например, это трели клавира, заменяющие каденции). В клавирных сонатах виртуозный характер выражен гораздо сильнее. Слушая такой несравненный шедевр, мы невольно вспоминаем суждение Гайдна: «Величайший вкус в соединении с величайшей ученостью».

Квintет *Es-dur* (К. 452) для клавира и четырех духовых инструментов (гобой, кларнет, валторна и фагот), законченный 30 марта 1784 года, Моцарт сам считал «лучшим из всего, что им в жизни написано» (письмо к отцу, 10 апр. 1784). Недаром Бетховен пытался превзойти эту вещь в своем клавирном квартете оп. 16 и — не сумел. Ибо можно только дивиться непревзойденной

тонченности чутья, позволяющего Моцарту дойти до самых границ концертного стиля и не переступить их. Особое очарование заключается в том, как Моцарт понимает характер звучания четырех духовых инструментов: он не позволяет им отгеснять друг друга, даже кларнет братски разделяет ведущую роль с гобоем; ни один инструмент не занимает по отношению к остальным подчиненного положения, даже валторна. Характером их звучания обусловлены мелодические находки Моцарта; об этом свидетельствуют и величественное *Largo*, и пасторальное *Allegro moderato* с его короткой разработкой, и невинно начинающееся *Larghetto* или *Andante*, которое совершенно неожиданно, перед самой репризой, вдруг уводит нас в неизведанную глубь модуляций, и, наконец, Рондо с его царственноликующей темой. В этом Рондо существует даже «*Cadenza in tempo*», и все же произведение в целом принадлежит к области камерной музыки, только каждый такт его оживлен чередованием клавира с духовыми и приглушенным соперничеством всех инструментов. Итак: мы у границ виртуозности, поэтому кое-что должно быть сказано здесь о соотношениях камерной музыки с симфонической, виртуозной, полифонической, механической.

#### КОНЦЕРТНОЕ И МЕХАНИЧЕСКОЕ НАЧАЛА

Начнем с простого и тривиального наблюдения: для пианиста ломаные аккорды и арпеджио являются самым естественным и простейшим последованием звуков; сыграть их на струнном, или духовом инструменте, или исполнить певцу гораздо труднее. Для певца и для всех «певучих» инструментов самым естественным, «первичным» звукорядом является движение по секундам. В моцартовской камерной музыке с клавиром или в клавирной музыке с другими инструментами (и, конечно, не только у Моцарта!) возникает естественный антагонизм между «механическим» инструментом — а клавир как источник звука в значительно большей степени «механичен», чем скрипка или кларнет, — и струнными или духовыми. Клавир любит фигурации, в исполнении которых струнные инструменты не могут идти следом за ним. Когда Моцарт в ранних сонатах для клавира и скрипки при повторении дает скрипке те же фигурации, что выполнял клавир, он обнаруживает несомненную наивность. Так называемые «мурки-басы» и ломаные аккорды являются исключительно привилегией клавира.

Механичность внутренне присуща клавиру, даже у Моцарта. Сколько у него готовых формул, казалось бы, утративших душу, захватанных сотней рук, формул, которыми он, на первый взгляд, пользуется тоже наивно, не задумываясь! Эти формулы — общие достояние эпохи — неотъемлемы от его стиля, его индивидуальности. Он не хочет ничего революционизировать. Он хочет использовать то, что уже существует, только в соответствующем месте. Если вы хотите получить наиболее убедительный пример того,

как он «использует уже существующее», обратитесь хотя бы к последней из его так называемых *sonate da chiesa* (G-dur, К. 336), написанной в марте 1780 года.

Эти церковные сонаты были инструментальными вставками в мессе, помещенными между *Gloria* и *Credo*, вернее, между Посланиями и чтением из библии; в зависимости от характера мессы они принимали у Моцарта самую разную форму и предназначались для различных составов. Однако чаще всего они писались в форме сонатной части в миниатюре, ибо должны были быть непременно короткими. Ведь и вся месса должна была быть возможно короче, по крайней мере та, которая исполнялась в правление последнего князя-архиепископа зальцбургского.

Итак, последняя *sonata da chiesa* Моцарта — это миниатюрная концертная пьеса для клавира и струнного оркестра, повторяю, для клавира, а не для органа, ибо органу стиль этот совершенно чужд. Здесь возможна даже виртуозная каденция. Все произведение — сплошная цепь формул, «*filo*», последование которых подобно распускающемуся цветку и определено начальной, царственной, можно сказать, тоже типичной «C-dur'ной темой»: гаммы, ломаные аккорды, трели — огромный запас мотивов из арсенала буффонно-инструментальной музыки. На все это сочинение Моцарт, вероятно, и часу не потратил. Только в репризе он все-таки не удержался и пошел, хоть и не надолго, собственным путем. И все-таки этот пустячок — подлинный Моцарт, его не припишешь другому композитору той эпохи.

Моцарт умеет внести очарование даже в механическое начало, используя его естественную функцию: ведь механическое лежит в природе концертности. Моцарт улыбнулся бы, слушая композиторов, которые требуют «выразительности» от каждой ноты, или тех любителей стиля *rubato*, у которых левая рука либо «играет вместе», либо «уступает». У него «левая рука не ведает» про *rubato* правой (письмо от 24 окт. 1777). Может быть тайна моцартовской музыки в том и состоит, что она именно *его*, собственный его язык, и в то же время «музыка в себе», почти независимая от исполнителя? Может быть это и есть тот идеал музыки, которого, на свой лад, так хотелось бы достичь XX столетию, и которого оно не достигнет никогда? И почему? — Не потому ли, что у этого столетия нет традиции, и оно не может, как Моцарт, *играть* традицией? Потому ли, что механическая музыка этого столетия *только* механична и, значит, негуманна?

Моцарт и вправду написал несколько вещей для механических инструментов, а в колокольчиках из «Волшебной флейты», по крайней мере, имитировал какой-то механический инструментик, и сделал это остроумно, с любовью и юмором. Пьесы для механических инструментов Моцарт писал по заказу графа Йозефа Дейма, которому принадлежала кунсткамера, полная всяких редкостей. Через несколько лет после смерти Моцарта граф перевез ее с собой

в район Ротентурмтор — там можно было увидеть и посмертную маску Моцарта.

Большинству эти пьесы известны только в редакции для клавира — Двух- или четырехручной, — но в оригинале они выглядят совершенно иначе. Одна из них, *Andante* в форме рондо F-dur (К. 616) «для вала в маленьком органе», записана на трех нотных строчках, все в сопрановом ключе; маленькие пассажи рассчитаны на механическую белгость, и для клавира Моцарт написал бы их совсем по-другому — это действительно пьеска для волшебных курантов, музыка, словно сопровождающая танец сказочной принцессы эльфов.

Самое раннее произведение этого жанра — траурная музыка (К. 594) для восковой фигуры, покоящейся в мавзолее в той же кунсткамере Дейма. Восковая персона изображала фельдмаршала Лаудона, скончавшегося 14 июля 1790 года. Моцарт начал сочинять эту музыку в октябре, во время поездки в имперский город Франкфурт, но работа двигалась медленно, так как занимался он ею крайне неохотно (3 окт. 1790): «...Я твердо решил немедля же написать *Adagio* для часовщика, чтобы добыть хоть несколько дукатов для дорогой моей женушки, и так и сделал; но я ненавижу эту работу, и поэтому, так уж мне не повезло, никак не могу ее кончить — пишу каждый день, но вынужден без конца прерывать, ибо она утомляет меня, и, конечно, если б повод был не так для меня важен, я, несомненно, бросил бы ее, но надеюсь, что малопомалу все же одолею. Да будь эта штука большими часами, и звучи она, как орган, я был бы счастлив; но ведь вся она состоит только из одних маленьких свистулек с очень высоким звуком и на мой вкус звучит уж слишком по-детски...»

Мне кажется, что на произведении действительно лежит печать той неохоты, с которой Моцарт его сочинял. Это — медлительное *Adagio f-moll*, обрамляющее бурное двухчастное *Allegro F-dur*; в конце, при возвращении, *Adagio* слегка видоизменяется. *Allegro* свидетельствует о том, что Моцарт, конечно, знал и генделевские органные концерты. Но спокойное великолепие генделевских *Allegro* переходит у него в возбуждение. Эта мрачность и возбужденность отдают некоторой театральностью, обычно столь чуждой Моцарту. Тем естественнее и прекраснее звучит «Органная пьеса для часов» в той же тональности (К. 608), которую Моцарт сочинил 3 марта 1791 года, очевидно, с той же целью. Но работа над этой пьесой захватила Моцарта. Может быть, его на этот раз взволновал повод или он просто был увлечен собственным гением и собственной задачей.

Соотношение частей здесь обратное: *Andante* обрамлено возвращающимся *Allegro*. Но как соразмерно все произведение, как могучи наполняющие его чувства, как разработаны все детали! Зерном обрамляющих частей является fuga; возвращаясь, она превращается в двойную fuga со всеми полифоническими ухищрениями, и ее в свою очередь обрамляет страстный ритурнель. Это не-



прерывный мощный мелодический поток, одухотворенный в любой из мельчайших деталей. Среди многочисленных переложений, которым подверглось это произведение, — ибо уже очень скоро стало ощутимо противоречие между его обликом и содержанием, — единственно верным было бы переложение для большого оркестра. Полифония вносит сюда оттенок высокой объективности — в этой монументальной скорби и намека нет на сентиментальность. Поэтому понятно желание создателя *Marcia funebre* в «Героической симфонии» переписать для себя это произведение: при желании тут можно даже обнаружить связь между Моцартом и Бетховеном.

К такого рода пьесам следует причислить и рондо *C-dur* (К. 617), которое Моцарт 23 мая 1791 года сочинил для Марианны Кирхгеснер и ее инструмента — стеклянной гармоники, изобретенной Бенджамином Франклином\*. Правда, инструмент слепой виртуозки отличался от все еще примитивного изобретения Франклина. Он, очевидно, был снабжен клавиатурой, а позднее, как сообщает Гербер в «Новом лексиконе», и эластичным резонатором. Моцарт и на этот раз был ограничен шкалой звуков — она не позволяла ему спускаться ниже альтовой тесситуры (*g*). Но это не помешало композитору создать одно из божественнейших своих произведений — как бы инструментальное подобие «*Ave verum*», с интродукцией (минор) и рондо (мажор) поистине неземной красоты. В сопровождении участвуют только несколько сольных инструментов — флейта, гобой, альт, виолончель. Для выступления артистки на бис предназначалось, очевидно, короткое *Adagio* в той же тональности (К. 356). Оба эти произведения Марианна исполняла по всей Европе, но особое признание они получили, по-видимому, в Англии.

Наиболее яркие примеры концертного стиля мы находим в четырехручных произведениях Моцарта для одного или двух клавиров — они предназначены для двух равноценных партнеров, которые то действуют совместно, то как бы соперничают друг с другом. Сочинять клавирные произведения для исполнения в четыре руки Моцарт начал рано. Ниссен приводит заметку, находившуюся в конце письма Леопольда из Лондона, датированного 9 мая 1765: «В Лондоне Вольфгангерль написал свою первую четырехручную сонату. До него подобных вещей еще никто не писал». Цитата кажется нам сомнительной, вряд ли она взята из лондонского письма, скорее из более позднего, написанного в Гааге. К тому же Леопольд никогда бы не стал утверждать неправды. А он не мог не знать, что четырехручные сонаты существовали и до 1765 года, например, сонаты Иоганна Кристиана Баха.

Как бы там ни было, но де Сен-Фуа недавно вновь разыскал эту сонату, изданную в Париже в последние годы жизни Моцарта. Оповещение о ней появилось в июне 1792 года в музыкальном еженедельнике Кунцена — Рейхардта среди объявлений о «совершен-

но новых музыкальных, изданных в Париже». Маленький Моцарт уже здесь превзошел Иоганна Кристиана: тот в четырехручных сонатах довольствовался обычно *Allegro* и *Menuetto*, оставаясь в плену у эхо и «нежного стиля», в то время как первая часть сонаты Моцарта явно свидетельствует о концертном замысле. За *Menuetto* здесь следует *Rondo*, в котором на месте каденции появляется короткое *Adagio* (тема этого *Rondo* поразительно напоминает тему *Rondo* из большой серенады для духовых инструментов, К. 361).

Все в партиях обоих исполнителей — их общение и взаимодействие — трактовано на редкость примитивно и инфантильно. И все же лондонцы, вероятно, были поражены, когда в рондо левая рука сестры (*Primo*) «перемахнула» через правую руку мальчика (*Secondo*). В подобной же позиции — правая рука одного исполнителя занесена над левой рукой другого — брат и сестра изображены на известном зальцбургском семейном портрете 1780/81 года.

Две последующие четырехручные сонаты — *D-dur* (К. 381) и *B-dur* (К. 358) — Моцарт тоже предназначил для себя и сестры. Первая написана, вероятно, в 1772 году. Правильнее всего было бы охарактеризовать ее как переложение итальянской *sinfonia* для четырехручного исполнения — *sinfonia*, в которой во всяком случае группы духовых и струнных инструментов, *tutti* и *sol* уже резко отделены друг от друга. Добавим, что в *Andante* своей сонаты Моцарт использует чисто оркестровый эффект: мелодия *Primo* как бы дублируется в *Secondo* («фаготом» или «виолончелью») двумя октавами ниже. Вторая соната, возникшая через два с лишним года (1774) испорчена, к сожалению, простоватой, почти ординарной заключительной частью, в которой не ощущаешь прогресса даже в технике, да и первая часть кажется простым переложением оркестровой пьесы. Разве что в *Adagio* изысканная мелодия и тонкость голосоведения в аккомпанементе заставляют вспомнить о том, что автор сонаты уже написал симфонии *g-moll* и *A-dur*.

Только в Вене, да и там относительно поздно, Моцарт подумал о новых четырехручных произведениях — до сих пор он удивительно долго довольствовался своими двумя зальцбургскими сонатами. Но теперь он выступает с произведением, которое является венцом этого жанра (К. 497). Взгляд композитора устремлен в нем и вперед, и назад. Назад, потому что здесь вновь появляется скромный контрапунктический мотив, который Моцарт сходным образом уже использовал в первой части сонаты *B-dur*. Вперед, потому что возросшая тонкость работы сближает это произведение с «механическими» пьесами *f-moll*. Именно здесь Моцарт превратил, наконец, поочередное выдвигание обоих исполнителей или подчинение одного другому в настоящий диалог, а изящество мелодических линий в этом специфически клавирном произведении напоминает нам все же и о квартетном стиле. Ведь Моцарт добивается здесь не большей объемности, удвоения или усиления звучания, а напротив — обогащения мелодики, слияния камерного начала с концертным. Только финалу присущи в ка-

\* Франклин не изобрел этот инструмент, а усовершенствовал его. (Ред.)

кой-то мере черты концертного рондо. В остальном стиль произведения уже мало походит на «редукцию» симфонической модели. Четырехручная соната превратилась для Моцарта в особую область свободной фантазии, где смешиваются и сменяют друг друга элементы концертного и контрапунктического, галантного и ученого стилей.

Совсем иной характер носит соната C-dur (К. 524), написанная примерно годом позже (29 мая 1787) на Ландштрассе, специально для Франциски фон Жакен, сестры друга Моцарта, Готфрида фон Жакена. «... Будьте столь добры передать сонату и мои приветы вашей сестре; только она должна сразу же за нее приняться, потому что соната довольно трудна...» — пишет Моцарт Жакену в день окончания своего произведения. Впрочем, позднее он посвятил его двум другим юным девушкам (одна из них потом стала свояченицей Готфрида) — Нанетте и Бабетте Наторп, дочерям богатого негоцианта Франца Вильгельма Наторпа. В этой блистательной сонате Моцарт с одинаковым вниманием отнесся и к Нанетте, и к Бабетте. Примечательно, что в рукописи партии обозначены как «Cembalo primo» и «Cembalo secondo», ибо соната, конечно, выиграла бы при исполнении на двух клавирах.

Обе партии в ней — друзья-соперники. Блеск и великолепие крайних частей с их рыцарственной любезностью и любезным рыцарством уже превосходят Карла Мариа Вебера, только без его показной виртуозности. И если б не другая соната Моцарта для двух клавиров, к которой мы еще вернемся, именно эта, C-dur, могла бы считаться воплощением идеала концертности.

Четырехручные вариации G-dur (К. 501), появившиеся в ноябре 1786 года, обнаруживают сходные намерения; они тоже предназначались для исполнения на двух клавирах, но, вероятно, по желанию Хофмейстера, издателя и друга Моцарта, композитор приспособил их для более привычного исполнения. Чувства здесь не столь глубоки, как в Andante сонаты, и все же вариации полны очарования и прелестно звучат. Это увлекательная концертная пьеса.

К тому же времени относятся и два сильно продвинутых фрагмента — Allegro и Andante, тоже в G-dur (К. 357). Странно, но Моцарт почти полностью возвращается в них к принципу «поочередности», который он давно уже преодолел. Замысел не только не был закончен, но остался почти не разработанным, думается, в силу особых, неизвестных нам обстоятельств. Если в сонате C-dur как бы превосхищен стиль Карла Марии Вебера, то здесь, особенно в Allegretto с его средней частью C-dur, появляется как бы предвестие четырехручных сонат Франца Шуберта.

Соблазну писать четырехручные произведения для двух клавиров, а не для одного, Моцарт уступил только дважды, и жаль, что не больше, ибо оба раза он создал шедевры беспримерной красоты. Первый из этих шедевров — фугу C-dur — Моцарт закончил 29 декабря 1783 года (К. 426), как бы подведя этим итог своим

занятиям контрапунктом и своему отношению к Иоганну Себастьяну Баху. Перед нами строгая трехголосная фуга с серьезнейшей «дуалистической» темой, полупимперативной, полухроматической — фуга со всеми ухищрениями обращений и уменьшений. Только под конец она становится более пианистичной, но связь ее с «объективными» контрапунктическими частями в пьесах, предназначенных для механического органа, остается столь же явственной. Моцарт начал было писать к этому грандиозному произведению прелюдию (К. прил. 44), но не закончил ее. Однако позднее, 26 июня 1788 года, транспонировав фугу для струнного квартета или оркестра, он добавляет к ней вступление — «короткое Adagio для двух скрипок, альты и баса к фуге, которую я уже давно написал для двух клавиров». Вступление это обладает почти такой же силой и значительностью, как и сама фуга.

Совсем иной характер, но не меньшую ценность имеет соната D-dur (К. 448), написанная Моцартом в ноябре 1781 года. Исполнять ее, по замыслу Моцарта, должны были фрейлейн фон Аурнхаммер и сам автор. Соната галантна от первой до последней ноты, и по форме и тематике приближается к идеальной *sinfonia* для оперы *buffa*; ни малейшая тень не омрачает ее веселости. Однако искусство, с которым Моцарт устанавливает равновесие между обеими партиями, шуточный диалог, изысканность фигурации, тончайшее чувство колорита в использовании регистров — во всем проявляется почти сверхъестественное мастерство, делающее и столь, казалось бы, «поверхностную» сонату одним из наиболее глубоких и зрелых созданий Моцарта. Он, видимо, сам это сознавал, ибо одновременно возникли Grave и начало Presto для другой сонаты в таком же роде (К. прил. 42), но более патетического характера. Правда, дальше разрабатывать ее Моцарт не стал. Время патетических концертов еще не пришло, и он, конечно, понимал, что рядом с подобной сонатой он никакой другой поставить не сможет.

Мы находимся теперь целиком в области концертной музыки, когда к соревнованию двух или более инструментов присоединяется оркестр и тоже становится участником блистательного состязания — участником, который обычно открывает турнир, но тут же пропускает борцов на передний план. Он скромно следит за развитием их действий, сопровождая, а иногда комментируя их, но сам вновь говорит полным голосом лишь тогда, когда они устают и не прочь немного передохнуть.

Предшественником этих оркестровых концертных произведений XVIII века был старый *concerto grosso* Корелли и его подражателей, выделивший из «*tutti*», то есть участников «большого соревнования» («*concerto grosso*»), группу солистов — «*concertino*». У Корелли солистами всегда выступали две скрипки и виолончель, у других мастеров состав их менялся. Моцарт резко отделяет такого рода произведения от симфонии, где он редко, куда реже, чем Гайдн, позволяет солировать тому или другому инстру-

менту. Мы не найдем у него, к примеру, такого скрипичного соло, как в *Andante* из симфонии Гайдна «С ударом литавр» (№ 103) — подобное смешение черт казалось Моцарту несовместимым с симфоническим стилем. В противоположность Гайдну, который еще в 1792 году исполнил в Лондоне свою *sinfonia concertante* для скрипки (флейты), гобоя, виолончели, фагота и оркестра (правда, сочинил он ее, конечно, до Лондона), Моцарт чем дальше, тем меньше обращался к этому жанру. Отойдя от *sinfonia concertante*, он разделяет ее ингредиенты: в оркестровой симфонии все отчетливее подчеркивает симфоническое начало, а в сольном концерте — фортепианном прежде всего — концертное.

Начал Моцарт с *concertone* (начало мая 1773), то есть с пышной и парадной концертной пьесы в *C-dur* для двух скрипок соло (*violini principali*), гобоя соло и виолончели; в первой части виолончель почти не выступает, зато в медленной (*Andantino grazioso*) и в финале (ускоренный *Tempo di Menuetto*) расширяет группу *concertino*, превращая ее в квартет. Но все произведение целиком, как и оркестр с его удвоенными альтами, блещет чисто концертным задором, оживленными фигурациями, живой галантной имитацией, которую, конечно, не спутаешь с истинно полифоническим стилем. Мы удивимся технической сноровке юного композитора (Моцарту в ту пору едва исполнилось семнадцать лет), позволившей ему справиться с подобным произведением, и его профессиональному честолюбию, которое нашло здесь полное удовлетворение.

Отец и сын еще долгое время высоко оценивали это произведение: «... Разве в Мангейме нельзя было исполнить *Haffner-Musik*, твое *concertone* или что-нибудь из *Nachtmusik* для Лодронов?» — спрашивает Леопольд (И дек. 1777), подчеркивая родство *concertone* с двумя другими произведениями Моцарта в «легком» галантном жанре. Да и сам Моцарт пишет тремя днями позднее: «... Я сыграл на клавесине мое *concertone* г-ну Вендлингу; он сказал, что для Парижа это годится. Если я перескажу это барону Баху [Баге], тот просто из себя выйдет». (Барон Шарль Эрнест де Баге, один из известных меломанов, «музыкальных дураков» того времени, сам был дилетантствующим композитором.) И действительно, Париж и Лондон с их большими оркестрами, объединявшими настоящих виртуозов, вполне подходили для исполнения подобных произведений. Иоганн Кристиан Бах написал целый ряд таких *concerti*. В них в качестве *obligati* или *principali* выступают то скрипка и виолончель, то гобой и виолончель, то флейта и скрипка, то фагот, то гобой, а однажды даже чембало. Мною опубликована одна из таких *sinfonie concertanti*, копия с которой была как раз собственностью барона Баге.

Итак, через пять лет после *concertone*, в Париже, Моцарт создает произведение того же типа — *sinfonia concertante* для флейты, гобоя, валторны и фагота (К. прил. 9). 5 апреля 1788 года он сообщает о своем замысле отцу: «... Я напишу *sinfonia concertante*

для флейты — Вендлинга, гобоя — Рамма, Пунто — валторны и Риттера — фагота...» Все упомянутые здесь — мангеймские музыканты, кроме Пунто, который был гастролирующим виртуозом. Сочинение предназначалось для «духовных концертов», но так и не было исполнено. Рукописный оригинал, с указанием состава исполнителей, пропал. Так что мы знаем его только в той редакции, где флейта и гобой заменены гобоем и кларнетом. Впрочем, автор обработки явно не решался внести более глубокие изменения, которые могли бы затронуть самое существо вещи. В основном это «мангеймское» детище. Нам известен ряд мангеймских симфоний Канныбах, Тоэски, Эйхнера, отличающихся от венских и итальянских большей пышностью и размерами, и связано это не только с использованием «мангеймского *crescendo*», но и с демонстрацией эффектов, предназначенных для солистов. Виртуозы, входившие в состав «первого оркестра Европы», требовали, чтобы с ними считались. Однако моцартовская *sinfonia concertante* — это и не та симфония, в которой солируют, и не совсем концерт для четырех духовых инструментов в сопровождении оркестра. Она занимает среднее положение между двумя этими жанрами, обращена назад, к зальцбургскому *concertone* (1773) и вперед, к венскому клавирному квинтету духовых (1784).

Произведение это требует блеска, широты, размаха и полнотой удовлетворяет — особенно первая часть — тогдашней любви к «длиннотам». Во всех частях, а тем более в последней, демонстрируется искусство четырех виртуозов-духовиков; они исполняют не меньше десяти взаимосвязанных вариаций — каждый в отдельности и все вместе, в самых различных комбинациях. Особенно хороша медленная часть (она странным образом написана не в *b-*, *as-* или *c-moll*, а в основной тональности *es*), где *tutti* больше подчинены солирующему квартету, чем в крайних частях. Мы вправе ждать чего-то исключительного каждый раз, когда после унисона оркестра Моцарт заставляет вступать струнные с «девином», сопутствовавшим ему всю жизнь (см. нотн. пр. 63).

Можно принять за творческую шутку, что сразу вслед за сочинением, имевшим в виду законченных художников, Моцарт написал другую *sinfonia concertante* для высородных дилетантов: концерт для флейты и арфы, написанный в «легчайшей» тональности *C-dur* для герцога де Гина и его дочери. Герцог, как сообщает Моцарт 14 мая 1778 года отцу, «несравненно играет на флейте», а маленькая герцогиня «превосходно на арфе». Но все-таки здесь он старался предъявить к исполнителям самые умеренные требования.

Моцарт не любил флейты, да и арфа казалась ему щипковым инструментом, весьма ограниченным в своих возможностях. И нужно знать об этой неприязни и ограниченности, чтобы оценить, как он сумел справиться со своей задачей. Он создал изысканную французскую салонную музыку, в Рондо (*Tempo di Gavotta*) даже подчеркнуто французскую: маленький оркестр, однако с гобоями

и валторнами; очаровательная игра обоих великосветских инструментов — совместная и с оркестром; Andantino — словно Франсуа Буше в звуках — декоративное, чувственное, но все же не лишенное глубины ощущений. Обе каденции аристократических солистов были, несомненно, записаны — ведь он сам с трагикомической наглядностью описал неспособность арфистки к композиторству, — но каденции эти утеряны.

63

Возвращаясь из Парижа домой в Зальцбург, в ноябре 1788 года, Моцарт остановился в Мангейме, и здесь начал писать еще одно произведение в том же роде, для скрипки, клавира и оркестра (12 ноября): «... Здесь тоже организуют „Академию любителей“, как в Париже, и господин Френцль ведущая скрипка — вот я как раз и пишу концерт для клавесина и скрипки».

Sinfonia concertante для Френцля, которого Моцарт так высоко ценил как скрипача, и для самого себя! Какой был бы подарок для современников и потомства! Об этом можно судить хотя бы по уцелевшему фрагменту первой части (К. прил. 56): большой оркестр с флейтами, гобоями, трубами и литаврами; широкое и щедрое использование ритурнелей; величественный Alla marcia — своего рода коронационный концерт, опередивший второй из обоих Коронационных клавирных концертов. Но увы, из задуманной «Академии» ничего не вышло, ибо через несколько недель после

ноября 1778 года мангеймский оркестр распался. Спрашивается, почему же Моцарт не закончил своего произведения в Мюнхене? Да потому, я думаю, что Игнац Френцль предпочел, вероятно, остаться в Мангейме, а когда Моцарт задумывал свое произведение, он, видимо, представлял его себе только в исполнении Френцля и никого другого. Так что из-за оспы баварского курфюрста Макса Иосифа мы стали беднее на один шедевр.

Последним словом Моцарта в области *sinfonia concertante* является созданное в Зальцбурге произведение для скрипки и альта *Es-dur* (К. 364); оно переключается с ранее написанной пьесой в той же тональности для двух клавиров (К. 365), но к ней мы вернемся позднее. Повторяю, последним словом, ибо начатая примерно в то же время (осень 1779) *sinfonia concertante A-dur* для трех струнных инструментов — скрипки, альта и виолончели (К. прил. 104) — осталась, подобно мангеймской, только великолепным фрагментом. В *sinfonia concertante Es-dur* Моцарт как бы суммировал все, достигнутое им в концертных частях серенад, но теперь эти достижения обогатились представлением о монументальности и величии, которое Моцарт составил себе в Мангейме и Париже. И — что самое важное — во всем ощущается зрелость композитора как человека и художника.

Первая часть уже не *Allegro* или *Allegro spiritoso*, а *Allegro maestoso*; вместо буффонных или просто галантных мотивов господствуют мотивы симфонические или кантабильные, и среди кантабильных — незабываемая побочная тема: ответы гобоев противостоят в ней глубочайшей серьезности реплик струнных и словно бы высветляют их. Позднее валторны и гобои вступают в диалог с *pizzicato* струнных. Совсем по-мангеймски звучит следующее затем мощное *crescendo* оркестра (редко встречающееся в моцартовских симфониях), и по-моцартовски оживлены, до последней детали организованны, органичны в своем единстве каждая из трех частей симфонии.

Замечательна *активность* оркестра, в котором каждый инструмент говорит на собственном языке, — гобои, валторны и вся группа струнных, которая, благодаря разделению альтов, стала звучать сочнее и теплее. Лиричное чередование реплик обоих солистов в *Andante* переходит в подлинно живую беседу. *Andante e-moll* — вот лишнее доказательство того, что о галантности здесь и речи нет. Самое сокровенное чувство приоткрывается в тот момент, когда альт, отвечая на затаенную жалобу скрипки, вводит нас в мягчайший *Es-dur*. Особую веселость финалу (*Tempo di contraddanza*) придают неожиданности. Они то и дело вторгаются в его строение, в «фило» музыкальных мыслей, и только затем уже следует ожидаемое; само вступление солистов подчас оказывается подобным сюрпризом. Альт нотирован в *D*, то есть должен быть настроен на полтона выше, а значит, и струны должны быть иначе натянуты — он должен звучать светлее и радостнее, и выделяться среди альтов в *tutti*. Каденции на этот раз **выпи-**

саны, они поразительно пластичны, кратки и красивы. Образец и .. предостережение для позднейших времен.

Двойной концерт для скрипки и альтя венчает достижения Моцарта и в области скрипичного концерта. В Вене Моцарт их уже не писал. Здесь он сочинил только две отдельные части для замены средних, одну для собственного, другую для чужого произведения. В сущности, за исключением великолепного концерта для бассетгорна или кларнета, все концерты, написанные Моцартом позднее, в Вене, *не* для клавира, имеют второстепенное значение. Но, конечно, это ни в коей мере не относится к пяти скрипичным концертам, созданным в Зальцбурге с апреля по декабрь 1775 года: *B-dur* (К. 207), *D-dur* (К. 211), *G-dur* (К. 216), *D-dur* (К. 218) и *A-dur* (К. 219). Так называемый «Аделаида-концерт», написанный предположительно в 1776 году в Версале, мягко говоря, является мистификацией в духе Фрица Крейсlera.

С 27 ноября 1770 года Моцарт занимал пост концертмейстера в капелле князя-архиепископа и должен был потрудиться для своего служебного инструмента. Концерты эти написаны со всем присущим ему честолюбием. Они менее галантны, чем те концертные части, которые Моцарт вставлял в свои серенады, или чем откровенно виртуозные пьесы, встречающиеся иногда в его дивертисментах. В отцовском доме Моцарт, несомненно, глубоко изучил концерты Тартини, Джеминиани, Локателли, а во время итальянских поездок познакомился с произведениями младшего, не столь строгого и более чувственного поколения — Нардини, Пуньяни, Феррари, Боккерини, Борги.

В первом скрипичном концерте *B-dur* явно слышатся отзвуки более строгого, старого концертного идеала (что является лишним свидетельством традиционализма Моцарта, его стремления держаться определенных границ): это — отсутствие буффонных черт; это — фигурации солирующего инструмента, которые вполне подошли бы стилю Корелли и Вивальди; это — живость каждого такта, избыток, даже преизбыток тематического материала, и вместе с тем, вернее, именно потому — никаких «сюрпризов», остроумной игры, ничего личного, специфически моцартовского. Через год, в 1776 году, Моцарт заменил здесь несколько банальный финал в сонатной форме другим — гораздо более свободным, но во все не более виртуозным Рондо (К. 269), ибо, как ни странно, все пять концертов очень мало претендуют на то, что принято называть виртуозностью, и в этом пункте уступают даже дивертисментам самого Моцарта. У какого-нибудь Паганини они, конечно же, вызвали бы улыбку.

Во втором концерте, *D-dur*, написанном в июне 1775 года, тоже есть Рондо, точнее, французское Рондо, по форме уже весьма близкое к поздним концертным рондо Моцарта: начинает солист, затем вступает повторяющий тему оркестр; мы найдем здесь и «энергичный», и минорный эпизоды; тема же (в данном случае — одна из самых очаровательных тем менуэтного характера), воз-

вращаясь, не утрачивает свежести. Но первая часть концерта с ее по-гайдновски дробной тематикой (задуманная скорее па две, чем на четыре четверти) и *Andante* — пасторальное ариозо, явно имитирующее арию какой-нибудь сентиментальной Сандрины или Челидоры из оперы *buffa*, — все это, пожалуй, еще примитивнее, чем в первом концерте. Чередование *sol*i и *tutti* здесь почти схематично; сопровождение самое простое — солиста зачастую поддерживают только верхние партии струнных, что опять-таки напоминает более старые образцы, например, Вивальди.

Столь же скромное сопровождение мы встретим подчас и в последующих трех концертах того же года, но в них нет уже ничего архаичного. Здесь веет новым, индивидуальным духом, духом Моцарта. Любителям и виртуозам нашего времени мало знакомы первые два скрипичных концерта, последние же три известны хорошо. Их исполняют часто, и это вполне понятно.

Так что же произошло за те три месяца, которые отделяют появление третьего концерта (*G-dur*) от второго? Этого никто не знает. Но внезапно все стало значительно глубже и богаче: вместо обычного *Andante* — словно спустившееся с неба *Adagio*, с флейтами вместо гобоев, и *D-dur* звучит здесь совсем по-новому; во всех трех частях — те самые сюрпризы, о которых говорилось раньше, и притом сюрпризы разного рода. Например, в конце *Adagio* снова тоскливо и страстно звучит голос солиста; последнее слово в Рондо принадлежит духовым инструментам; в том же Рондо появляются две-три юмористические и незлобивые цитаты явно французского происхождения; репризе великолепной первой части предшествует живой выразительный речитатив. Неожиданно здесь «заговорил» весь оркестр, вступая в новые, более проникновенные отношения с солистом. Нет, если есть чудо в творчестве Моцарта, то это — создание такого концерта. А еще большее чудо то, что оба следующих концерта, написанные в октябре (*D-dur*) и в декабре (*A-dur*), оказались на такой же высоте.

Концерт *D-dur* чрезвычайно отличен от своего предшественника в *G-dur*. Он звучит гораздо чувственнее, и не только из-за более «эффектной» тональности — важен образец, которому Моцарт несомненно здесь следует. Я говорю о скрипичном концерте Боккерини, созданном примерно лет на десять раньше. Написан он в той же тональности, и почти так же построен, а мелодические связи между обоими произведениями лежат, что называется, на поверхности. Но «*Facile inventis addere*» имеет здесь так же мало значения, как и во многих других случаях. В чувственное начало, свойственное Боккерини, Моцарт привнес живость духа и остроумие. *Andante cantabile* действительно превратилось в непрерывное пение скрипки, в признание в любви. А Рондо объединило итальянское влияние с французским — причем здесь, как и в третьем концерте, появляются шуточные, хорошо знакомые слушателю эпизоды: гавот и мюзетта, которую Моцарт в письмах называет *strasбургской*. И этот концерт тоже кончается заморающим

*pianissimo* — он рассчитан на одухотворенное восприятие, а не на эффект.

Больше всего сказанное относится к пятому и последнему из этих концертов, A-dur. Моцарт подымается от концерта к концерту не только внешне, восходя от G-dur к D-dur и A-dur (в средних частях тоже, поскольку все они в тональности доминанты): по блеску, задушевности и остроумию пятый концерт остается непревзойденным. Даже новая средняя часть (К. 261), которую Моцарт сочинил в конце 1776 года специально для скрипача Брунетти, так как первая «показалась тому слишком ученой» (Леопольд Моцарт, 9 окт. 1777), — даже эта часть, несмотря на ее искренность и волшебно мерцающую звучность, не достигает простоты и «невинности» первоначального Adagio. В крайних частях повсюду сюрпризы: в первой — полуимпровизационная «саморекомендация» скрипки, которую Моцарт мог «позаимствовать» у Филиппа Эмануэля Баха в его клавирном концерте, опубликованном в 1772 году; чередование грациозности (в маршевом темпе), задора и лукавства; в последней части, взамен цитат, характерных для двух предыдущих Рондо, — юмористический взрыв бешенства в «турецком» стиле. Шумное *tutti a-moll* в этом «турецком» интермеццо Моцарт позаимствовал у себя же из балета «Ревность в серале», написанного им в 1773 году в Милане для оперы «Лючико Силла». Выдержанное в четном размере, оно и контрастирует, и на редкость естественно объединяется с неодолимым очарованием *Tempo di menuetto* главной части.

Это творение двадцатилетнего Моцарта является последним скрипичным концертом, дошедшим до нас в подлинном, не вызывающем ни малейшего сомнения облике. Правда, мы знаем еще два более поздних скрипичных концерта — один в D-dur (К. 271-a), сочиненный Моцартом предположительно в июле 1777 года, и другой в Es-dur (К. 268), замысел которого мог возникнуть в Зальцбурге или Мюнхене в конце 1780 года.

Но первый из них, бесспорно, дошел до нас не в том виде, в каком был записан Моцартом, если только Моцарт вообще оставил хоть что-нибудь, кроме беглого наброска партитуры. Что же касается второго, то вряд ли юный мюнхенский скрипач Иоганн Фридрих Экк, доработавший это произведение, располагал какими-нибудь другими материалами, кроме наброска первой части, да еще, может быть, нескольких начальных тактов Рондо. Вся средняя часть, несомненно, грубая подделка. Так что нам незачем заниматься обоими произведениями. Наша книга не филологическое исследование.

Первая из тех двух отдельных концертных частей для скрипки с оркестром, что были написаны Моцартом в Вене, возникла в ранние бурные венские дни, когда Моцарт еще состоял на службе при зальцбургском дворе. Это рондо G-dur (К. 373); оно написано для концерта скрипача Брунетти (8 апр. 1781), который должен был выступить у отца князя-архиепископа, ненавистного хозяина Мо-

царта. Не знаю, было ли рондо задумано как самостоятельное сочинение (а это возможно), или как финал к чужому концерту. Как бы там ни было, но мы обладаем прелестной пьесой. Даже когда Моцарт вынужден выполнять поденную работу, создания его подымаются над обыденщиной.

Вторая из этих частей, Andante A-dur, к сожалению, пропала, за исключением 4 тактов (К. 470), которые Моцарт 1 апреля 1785 года занес в свой тематический указатель с пояснением: «Скрипичное Andante к концерту». К какому концерту? Теперь нам это известно — к концерту *e-moll* № 16 Джованни Баттиста Виотти; в Вене его должен был исполнять один из друзей Моцарта, вероятно, Антон Яниш, скрипач из домашней капеллы Валлерштейна. Медленная часть у самого Виотти написана в тональности E-dur. Но Моцарт не только написал новое Andante, начинающееся с канонической имитации, — он придал блеск оркестровке обеих крайних частей, введя в оркестр трубы и литавры. Для нас важно здесь то, что Моцарт знал и ценил произведения Виотти, — ведь иначе он не стал бы ими заниматься. Следы этого знакомства обнаруживаются и в клавирных концертах Моцарта, прежде всего в концерте C-dur (К. 467), возникшем в ту же пору.

О концертах Моцарта для духовых инструментов скажем совсем кратко. В большинстве своем это вещи развлекательные, написанные «на случай». Природа духовых инструментов такова, что приходится щадить музыкантов, которые на них играют. Поэтому структура такого рода произведений всегда проще, да и мелодика их диктуется ограниченными возможностями инструмента. Но это вовсе не значит, что Моцарт в чем-либо ограничивал себя. Нет, он всегда легко и свободно справлялся с любыми ограничениями. Более того, он умел обращать их в преимущества. Духовики — чаще всего люди наивные, но в чем-то оригинальные; они сильно непохожи на скрипачей или пианистов. Вот почему во всех этих концертах Моцарта звучит нечто индивидуальное, особенное. Когда слушаешь их в концертном зале (что бывает довольно редко), кажется, будто неожиданно распахнулись двери и окна, и струя свежего воздуха проникла в зал.

Даже самый ранний из этих концертов (К. 191), написанный в июне 1774 года, — настоящий «духовой» концерт, концерт для фагота. Переложить его, к примеру, для виолончели (а с ней-то Моцарт обходится как с падчерицей, вернее, никак не обходится) — невозможно. Все соло с их прыжками, пассажами и певучими местами приспособлены именно для данного инструмента; все с начала до конца выполнено с особой любовью и охотой, о чем свидетельствует и живое участие оркестра.

Еще отчетливее проявились эти черты в концерте G-dur для флейты (К. 313), написанном в Мангейме в начале 1778 года. Он был заказан композитору голландским меценатом и дилетантом де Жаном, и нам известно, что приступил к нему Моцарт через силу — он не любил флейты. Но чем дольше слушаешь самую

вещь, тем менее этому веришь. Медленная ее часть (D-dur) так индивидуальна (мы почти готовы сказать — так фантастична), так своеобразна, что заказчик, видимо, не знал, как к ней подступиться. Моцарту, вероятно, пришлось заменить это Adagio по труппе более простым, пасторальным или идиллическим Andante C-dur (K. 315). Ну, а Рондо (Tempo di Menuetto) в этом концерте — буквально фонтан веселья, свежести и изобретательности. Поскольку это флейтовый, а не скрипичный концерт, Моцарт, разумеется, отказывается от всяких цитат, столь характерных для **последних зальцбургских** скрипичных концертов и концертного типа частей в серенадах: он не любит стирать границы между жанрами.

Что касается второго флейтового концерта (D-dur, K. 314), возникшего, как полагают, в Мангейме, то можно почти с уверенностью сказать, что это тот самый концерт для гобоя, который часто упоминается в переписке Моцартов, и который Вольфганг в 1777 году написал для зальцбургского гобоиста Джузеппе Ферлендиси. За недостатком времени и денег Моцарт попросту переделал его для своего нетерпеливого заказчика де Жана в концерт для флейты, транспонировав при этом из C-dur в D-dur (почти неопровержимым внешним доказательством первоначального C-dur является то, что при транспонировке в D-dur скрипки нигде не опускаются ниже *ля* басовой струны). Более раннее происхождение и большая легкость структуры здесь просто бросаются в глаза; характерно, что тема Рондо из этого концерта припомнилась Моцарту, когда он сочинял арию Blondy «Welche Wonne, welche Lust» в «Похищении из серала».

В ранние венские годы Моцарт выпросил у отца первую редакцию концерта (15 февр. 1783): «Прошу вас, пошлите мне немедля книжечку, в которой записан концерт для гобоя Рамма **или**, вернее, концерт Ферленди; гобоист герцога Эстергази дает мне за него 3 дуката — и обещал дать еще 6, если я напишу ему новый...» Вероятно, речь идет о Франце Йозефе Червенке, превосходном гобоисте. Сохранились и два начальных паброска концерта для гобоя, несомненно возникшие в связи с данным поводом, оба в F-dur: один короче (K. 416-g), другой длиннее — 61 такт (K. 293). Тот, что **покороче**, — это попросту вариант вступления гобоя после tutti. Почему тут дело не дошло до завершения и 6 дукатов, неизвестно. А жаль! Ибо tutti это полно живости и энергии!

Произведениями чисто развлекательными — за одним-единственным, но значительным исключением — являются концерты для валторны. Обычно Моцарт писал их для зальцбургского валторниста Игнаца Лейтгеба, постоянного объекта его добродушных шуток. Следы этих шуток сохранились в моцартовских оригиналах, например, в дошедших до нас рукописных отрывках последнего концерта (K. 495), написанных вперемежку синими, красными, зелеными, черными чернилами, явно, чтобы сбить с

толку бедного духовика. Или в другой рукописи (K. 412), где партия солиста неизменно сопровождается язвительными пометками на полях: «...Adagio — для вас, синьор Осел, Смелей — Presto — Ну, ну! — веселее — Мужайся — животное — о, какая **фальшь** — увы! — bravo, бедняга», — и в конце: «Слава богу! Хватит! Хватит!»

Первое из всех этих сочинений (K. 371), возникшее в Вене 31 марта 1781 года (в пору, когда Моцарт был еще зальцбургским служащим), дошло только в рукописном наброске; но записано оно полностью, сохранились даже фрагменты первой части. В сравнении с финалами **клавирных** или скрипичных концертов это Рондо, конечно, кажется примитивным. Но звучит оно естественно и свежо. Самое примечательное здесь — зарождение мотива, который сыграет такую важную роль в первом финале «Свадьбы Фигаро»: «Susanna! Son morta».

Существуют еще две части — Allegro и Рондо D-dur, которые принято объединять в виде концерта для валторны (K. 412). Но взаимосвязь их весьма спорна, хотя бы уже потому, что во второй из них в оркестре отсутствуют фаготы, а в первой они есть. Шутка, которую позволяет себе Моцарт в первой части, потешаясь над солистом, отражается и в деталях его замысла. Такую фигуру сопровождения, как вот эту, у скрипок:



мы у Моцарта, когда он серьезен, не встретим. Часть эта «благодарушна» и на редкость соответствует характеру флегматичного солиста. Да и в Рондо, которое в апреле 1787 года Моцарт записал еще раз, радикально при этом переделав, тоже есть что-то от характера Лейтгеба, хотя предназначалось оно, по-видимому, уже для другого исполнителя.

В первом же полностью законченном концерте (K. 417), написанном в Es-dur (как и все последующие), Моцарт опять-таки «сжалился над Лейтгебом, ослом, волом и дураком, в Вене 27 мая 1783 года». Он создал для него произведение, где в *maestoso* первой части (здесь затронуты и более мрачные области), *cantabile* второй и охотничьих фанфарах третьей исполнитель мог действительно блеснуть.

С двумя последними концертами (K. 447 и 495) связаны особые обстоятельства. Второй из них, написанный для Лейтгеба 26 июня 1786 года, кажется дубликатом концерта 1783 года, только стоящим на более высокой ступени, что естественно у Моцарта для любого произведения, появляющегося несколькими годами позднее. Удивительна здесь связь первой темы с кантатой «Радость вольных каменщиков» (K. 471), созданной годом раньше.

На этот раз в концерте предусмотрены каденции, и средняя часть представляет собой Романс.

А вот первый из этих концертов (К. 447) так и хочется отнести к более позднему периоду, хотя вряд ли возможно, чтобы Моцарт позабыл внести подобное произведение в свой тематический список. Оно стоит совершенно особняком, да и солисту здесь предъявлены требования, которые Моцарт не стал бы предъявлять «ослу» Лейтгебу. Инструментовка концерта тоже необычна и изысканнее прежней: гобой и валторны уступают место кларнетам и фаготам. Показательно, что средняя часть, Романс, дана в тональности субдоминанты, и если не по масштабам, то по глубине чувства уже является предшественницей и соперницей *Adagio* из клавирно-скрипичной сонаты (К. 481). Да и в крайних частях, пусть даже родственных «лейтгебовским» (финал здесь опять «Chasse» — «Охота»), царят совсем иного рода серьезность и более насыщенная жизнь. Быть может, когда-нибудь удастся отыскать рукописный оригинал, что поможет разрешить эту загадку.

Остается только сказать о последнем произведении этого жанра (К. 622) — концерте для кларнета с оркестром (флейты, фаготы, валторны и струнные). Это последний концерт Моцарта вообще. Первую его часть, вначале предназначавшуюся для бассетгорна, он набросал, вероятно, еще в конце 1789 года (К. 584-b), но в октябре 1791 взялся за нее снова, транспонировал из G-dur в A-dur, дополнил и завершил для своего приятеля-кларнетиста «г-на Штадлера старшего». Времени написания произведения соответствуют его значительность, величественность, его высшая красота. Моцарт, видимо, ощущал потребность вернуться к тому, что он сумел высказать в камерной, скорее лирической музыке Штадлеровского квинтета, но избрал теперь более емкую, драматически оживленную форму.

В первой части, с начала и до конца, царит поздний моцартовский стиль: солист гораздо органичнее связан с оркестром, который как бы несет и подымает его партию; возросла и внутренняя подвижность самого оркестра — укажем на диалогическую «игру» первых и вторых скрипок. Характерно, что на этот раз басы разделены: в *Adagio*, а оно родственно *Larghetto* в квинтете, есть места прозрачной звучности, в которых контрабас молчит.

А как трактован солирующий инструмент! Как использованы все его регистры — высокий, средний, низкий — и при этом ни малейшего шеголянья виртуозностью! Никаких поводов для свободной каденции! Достаточно сравнить это произведение с такого рода музыкой другого великого знатока и любителя кларнета, Карла Марии Вебера, с его большим квинтетом (ор. 34) или большими концертами (ор. 73 и 74), чтобы понять различие между величайшей простотой и действенностью — и выставленной напоказ виртуозностью.

Какие бы великолепные образцы концертной формы ни создал Моцарт в расчете на струнные и духовые инструменты, идеала он достигает только в клавирных концертах. Они вообще вершина и венец его инструментального творчества, по крайней мере в сфере оркестровой. Скрипичными концертами он занимался энергично, но недолго, а потом и вовсе их забросил. Концертам для духовых инструментов (флейты, гобоя, фагота, валторны, кларнета), а также жанру *sinfonia concertante* Моцарт уделял серьезнейшее внимание, но все же от случая к случаю. Клавирному же концерту он был верен с отроческих лет до самой смерти. И если бы венская публика дарила Моцарта несколько большим вниманием, от последних четырех-пяти лет его жизни остались бы не два клавирных концерта, а еще десять или даже двенадцать подобных шедевров. Ибо — само собой понятно — Моцарт не создает новых клавирных концертов, раз у него нет возможности их исполнить.

Среди пятидесяти с лишним симфоний Моцарта только четыре, строго говоря, поднимаются к вершинам бессмертного искусства, а среди примерно тридцати струнных квартетов — десять. Из двадцати же трех клавирных концертов только один вызывает сомнения в своей «полноценности». Это концерт для трех фортепиано (К. 242), который Моцарт написал не для себя и не для хорошо подготовленной солистки, а для трех дилетантствующих графинь. Добавим к этому внутреннее превосходство клавира над другими солирующими инструментами — даже когда те объединены в *concertino*, как, например, в *sinfonia concertante* для четырех духовых или двойном концерте для скрипки и альтя.

Только в клавирном концерте противостоят друг другу две силы, действительно способные вступить в единоборство, и ни одна из них не вынуждена подчиняться другой. Только здесь сольный инструмент не оказывается в невыгодном положении из-за ограниченности диапазона (как, скажем, скрипка, флейта, кларнет), либо же из-за недостаточной свободы интонирования и модуляций (как валторна). В качестве инструмента соревнующегося клавира обладает мощью, не уступающей мощи оркестра, а *отличие* в способе звукозвлечения (это утонченнейший ударный инструмент) придает ему еще большую уверенность в своих силах. Кстати, отметим еще раз, что все свои клавирные произведения, в том числе и концерты, Моцарт писал не для чембало, а для фортепиано, и что надо гнать с эстрады всех дам и господ, которые готовы были бы исполнить на чембало концерт *c-moll* (К. 491) или *C-dur* (К. 503). А заодно гнать и тех дирижеров, которые исполняют концерты Моцарта в сопровождении струнного оркестра, «обогащенного» десятком контрабасов, тем самым вынуждая солиста прибегать к такой силе звучания, на какую способен только современный рояль.



В клавирном концерте Моцарт сказал свое последнее слово, достигнув полнейшего слияния концертного и симфонического стилей,— слияния, которое привело к высочайшему единству: тут уж невозможен дальнейший «прогресс», ибо совершенство есть совершенство. Тонкий исследователь моцартовских клавирных концертов К. М. Гирдльстоуп был совершенно прав, подчеркивая, что «эмансипация оркестра», которую порой приписывают концертам Бетховена, полностью завершена уже в произведениях Моцарта. Возможно, что взаимоотношения между оркестром и солистом у Бетховена более «драматичны», что у него другой идеал виртуозности, чем у Моцарта, но, по существу, он развил только один вид моцартовских концертов, который мы условно назовем «воинственным». А концертная форма Моцарта — сосуд с гораздо более богатым, изысканным, насыщенным содержанием.

Совершенство моцартовской музыки проявляется еще и в том, что ее «драматизм» всегда сдержан, и что ей ведомы значительно большие глубины, чем «борьба» двух центробежных сил. Соревнование участников и у Моцарта заходит порой очень далеко, но не настолько далеко, чтобы оно не смогло привести к двуединству, к еще более высокой гармонии соотношений. По существу, клавирный концерт — оригинальнейшее создание Моцарта, идеал, завершение всего, что он не сумел выразить до конца в некоторых своих клавирных трио и обоих клавирных квартетах; не сумел только потому, что там клавир все еще оставался тем сильнейшим оратором, с которым струнным трудно было сравняться.

Моцартовский клавирный концерт — апофеоз клавирного, его подлинных широких возможностей, апофеоз концертного начала, введенного в русло симфонизма. Впрочем, можно сказать и так: симфонизм сам выдвинул для себя протагониста — клавир. Дуализм этот грозит нарушить симфоническое единство, однако опасность оказывается преодоленной. Казалось бы, концерт Моцарта никогда не переступает границ светскости. Да и возможно ли это, если самое существенное для жанра — именно публичное исполнение, а интимное общение — совсем не его область! Но и тут оказываются запасные ходы, позволяющие композитору высказать самое мрачное и самое ликующее, самое серьезное, самое веселое, самое глубокое, позволяющие прорваться из сферы галантного в сферу симфонического и поднять своих слушателей на более высокий уровень. Ибо слушатели, которые доросли до понимания клавирных концертов Моцарта, — лучшие слушатели в мире.

Мы сказали, что клавирный концерт — подлинное детище Моцарта, но это вовсе не означает, что у него не было предшественников в данном жанре, или что он о них ничего не знал. В ту пору это был еще молодой жанр, для развития которого особенно много сделало семейство Бахов — великий отец и два его сына: второй по старшинству и самый младший. Около 1720 года

Иоганн Себастьян переносит концертную форму Вивальди на клавир — мы имеем в виду последование трех частей, тип и характер которых можно обозначить так: *Allegro maestoso* — *Andante* или *Largo* — *Presto*. Первая часть копирует или расширяет форму основного раздела монументальной арии — *Aa — dD — a'A'*. Условимся, что большие буквы обозначают *tutti*, маленькие — *sol*, буква *A* — «*filo*», то есть следование тем, а буква *D* — нечто вроде модуляционной средней части, более или менее приближающейся к разработке. Вторая часть принимает иногда ту же форму, только мелодика ее более певуча, а иногда это простая двухчастная песенная форма. Третья часть — чаще всего рондо и, как правило, она менее весома, чем первая. Редко когда встречается такое величавое заключение, как великолепная fuga в концерте *S-dur* для двух клавиров Иоганна Себастьяна Баха или финал знаменитого концерта Филиппа Эмануэля (1748).

Теперь, однако, установлено, и совершенно точно, что юный Моцарт не знал ни одного клавирного концерта Иоганна Себастьяна Баха, и более чем сомнительно, знал ли он хоть один из сорока семи концертов Филиппа Эмануэля. Возможно, позднее он все-таки познакомился с упомянутым концертом *d-moll*, финал которого обнаруживает удивительную и все же трудноуловимую связь с первой частью его собственного концерта *d-moll*. В библиотеке ван Свитена творчество Филиппа Эмануэля было, конечно, представлено и клавирными концертами тоже. Но помимо того, что творческая индивидуальность Филиппа Эмануэля не была конгениальна индивидуальности Моцарта, все его концерты — это специфические концерты для чембало. Их идеи и динамика до того «чембалистичны», что в 1788 году, в конце жизни, Филипп Эмануэль создал двойной концерт для чембало и *foprepiano* с оркестром. Композитор был слишком остроумным и гибким музыкантом, чтобы рядом с чембало не отвести большой роли оркестру, чтобы опять и опять не варьировать концертную форму. Но — на Моцарта он все же не оказал ни малейшего воздействия, во всяком случае прямого.

Первым мастером, с клавирными произведениями которого познакомился маленький Моцарт, был уроженец Южной Германии — Георг Кристоф Вагензейль, старый и высокочтимый учитель музыки габсбургских эрцгерцогинь. С его клавирными пьесами Моцарт познакомился еще в 1764 году, в Лондоне, и по письму Леопольда ясно, что семья его располагает вагензейлевским концертом для двух клавиров (ноябрь 1767). Вагензейль — достойный музыкант, его концерты по форме много проще тех, что пишет берлинский Бах. Но к влиянию Вагензейля очень скоро примешалось влияние Иоганна Кристиана Баха. Он и в этой сфере дает на время новый и сильнейший толчок фантазии Моцарта, или — если слова наши звучат чересчур безапелляционно — скажем так: концертная форма Баха служит исходной точкой для фантазии Моцарта. Мы располагаем соответствующими

свидетельствами — летом 1765 года, когда Моцарту минуло десять лет, он перерабатывает три сонаты Иоганна Кристиана из ор. 5 в концерты (К. 107): «Три сонаты синьора Джованни Баха, преобразованные в концерты с-ром Амадео Вольфгангом Моцартом».

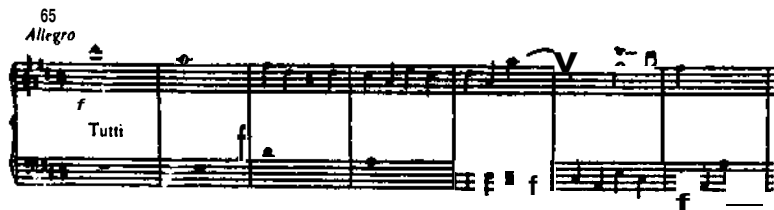
Используя мелодику Иоганна Кристиана, Моцарт изучает концертную форму. Обработка его чрезвычайно примитивна. Музыкальный материал каждой сонаты он делит между двумя партнерами и укорачивает или увеличивает размеры всех ее частей в зависимости от чередования *tutti* и *solo*; *tutti* состоит попросту из двух скрипок и баса. Впрочем, Моцарт не только упражнялся: эти три произведения вошли в его репертуар для предстоящих гастролей; если б он вздумал выступить с концертом, то две скрипки и бас нашлись бы всегда и всюду, даже при самом жалком дворе и в самом немзыкальном городе Голландии, Франции или Швейцарии, тогда как даже ходовые концерты Баха все же требовали оркестра с гобоем и парой валторн.

Эти три пьесы Моцарт исполняет не только будучи чудо-ребенком, но и позднее. Свидетельством тому являются две, судя по почерку и стилю, куда более зрелые каденции к первому из концертов, D-dur. Позднее, в Зальцбурге, в 1767 году Моцарт таким или почти таким же способом преобразует ряд сонатных частей, принадлежащих перу «парижских» музыкантов — Германа Раупаха, Леонци Хонауэра, а также Шоберта, Экарда и Филиппа Эмануэля Баха. Приемы сходные, но партия солиста становится несколько значительней, а *tutti* превращается в обычный ансамбль с полным составом струнных и двумя парами духовых. Галантный стиль выдержан здесь столь убедительно, что вплоть до исследования Визева и Сен-Фуа четыре таких концерта (К. 37, 39, 40, 41) могли бы сойти за «подлинного Моцарта». И, пожалуй, они единственные допускают исполнение сольной партии на чембало.

В конце 1773 года Моцарт пишет свой первый настоящий клавирный концерт D-dur (К. 175). По составу оркестра (к гобоям и валторнам добавлены трубы и литавры), по соотношению солистов с оркестром, по масштабам концерт этот значительно опережает сочинения Иоганна Кристиана. Кажется, Моцарт не только сознает это, но даже стремится подчеркнуть. В разработке после 6 тактов *solo* сразу вступает *tutti* с так называемой ложной репризой, которую Моцарт обычно акцентирует не так уж часто, да и значение придает ей меньшее, чем, скажем, Гайдн. Иоганн Кристиан дал бы тут настоящую репризу, ибо в его концертах, рассчитанных на светское общество, ставка делалась скорее на элегантное и приятное *solo*, чем на серьезную дискуссию между *soli* и *tutti*. У Моцарта ложная реприза длится всего каких-нибудь 22 такта, но раза два в ней затронуты сумрачные, даже печальные сферы, благодаря чему подлинная реприза как бы заново обретает присущее ей царственное величие. Вряд ли найдется здесь хоть один такт, где бы не было оживленной тембровой, а

зачастую и мотивной, связи между *solo* и *tutti*, а ведь Моцарт нигде не выходит за границы галантности.

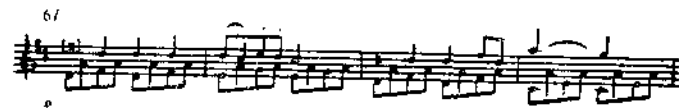
То же относится и к чрезвычайно искреннему, вопреки галантности, *Andante G-dur* (ma un poco *adagio!*). Но в заключительной части Моцарт галантностью уже не довольствуется. Он пишет ученый контрапунктический финал, такой, как в двух его венских струнных квартетах 1773 года. И на сей раз ему удается то, что тогда не удалось. Начальная тема *tutti*, изложенная канонически:



при вступлении *solo* совершенно преобразуется:



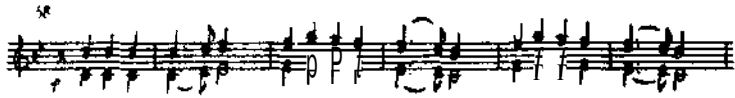
Эта новая ее трактовка, где суховатая ученость смягчена в галантном духе, подготовлена побочной темой, достойной занять место чуть ли не в финале симфонии «Юпитер»:



Шутливость и грация в игре контрастов неподражаемы. Моцарт с первого разбега не только оставил далеко позади Иоганна Кристиана и Филиппа Эмануэля, но даже преодолел их влияние. Может быть, финал этот ему позднее разонравился, или он уже не был уверен в его успехе у публики? 14 февраля 1778 года Моцарт как-то робко сообщает из Мангейма: «Потом я исполнил мой ста-

рый концерт D-dur, потому что он очень здесь нравится». Но для венской публики, в 1782 году, он заменил его варьированным финалом К. 382 (Моцарт сам называет его «рондо»). Это маленькое юмористическое чудо, особенно если вникнуть в то, что тут сотворено из чередования топики и доминанты (да еще представить себе, как Моцарт его играл); но в качестве заключительной части данного концерта финал несколько нарушает общий стиль — первая дань, которую Моцарт принес вкусам венской публики.

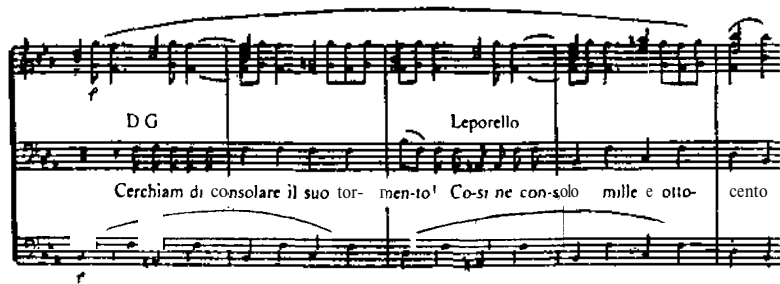
Целых два года Моцарт не пишет клавирных концертов. Только в январе 1776 года он принимается за новый, B-dur (К. 238). Пауза была заполнена концертом для фагота и пятью — для скрипки. Поэтому в новом клавирном концерте (оркестр здесь скромнее, чем в первом, D-dur) есть что-то от грации скрипичных концертов, а в Рондо проникает то «популярное», что свойственно их финалам:



Однако здесь и речи нет ни о цитатах, ни о нарушении единства темпа, что встречалось в скрипичных концертах. Для Моцарта клавирный концерт — это более высокий жанр, и не случайно один из самых изысканных и сокровенных мотивов первой части — только звучащий еще вкрадчивей и соблазнительней — вновь возникает в «Дон-Жуане» при первом появлении донны Эльвиры:



Don Giovanni



Следующий затем концерт C-dur (мы не станем анализировать галантный концерт для трех клавиров К. 242) почти дублирует

своего предшественника; только Andante звучит более пасторально, более «невинно», а Рондо (Tempo di Menuetto с пикантной темой) раскрывает свои главные «козыри» уже после каленции, которую Моцарт здесь, не в пример обоим предшествующим частям, тоже вписал в партитуру.

Сочинение это написано для графини Антонины Люцов, второй жены коменданта крепости Хоэнзальцбург Иоганна Непомука Готфрида графа Люцов. Поскольку графиня была ученицей Леопольда, Вольфганг мог писать для нее с такой же свободой, как для себя самого, почти без каких-либо ограничений. Во всяком случае, он еще в Вене сам исполнил (или собирался исполнить) этот концерт, так как 10 апреля 1782 года просил отца прислать ему партитуру.

В январе 1777 года — Моцарту исполнился двадцать один год — он пишет концерт Es-dur (К. 271), который уж никак не сочтешь дубликатом или трипликатом. Правда, Моцарт намеревался опубликовать его в Париже вместе с двумя предыдущими (11 сент. 1778): «Три концерта — тот, что для Женоми [Женом], для Люцов и что в B-dur — я отдал граверу, тому, который гравировал мои сонаты, он заплатит наличными...» Но граверу, мсье Зиберу, столь же хорошему коммерсанту, как и музыканту, такое и во сне не снилось. И виной тому был, вероятно, именно концерт для «м-ль Женоми», как Моцарт ее называет. Ибо покупатели, которым два предыдущих концерта, может, и пришлись бы по вкусу, несомненно отвергли бы последний.

В творчестве Моцарта он столь же неожидан, сколь и исключителен. Ничто в произведениях 1776 года не предвещало его появления. Дивертисмент (К. 247), правда, шедевр в своем жанре, но это все же только веселая «финальная музыка». А данный концерт — одно из тех монументальных произведений, где Моцарт полностью раскрывает свою индивидуальность и пытается завоевать публику не любезностью, не уступчивостью, а оригинальностью и отвагой. Этого своего творения Моцарт уже не презошел.

В творчестве великих художников бывают такие броски, объединяющие юность и зрелость: свадебное полотно Тициана, известное под названием «Любовь небесная и земная», «Вертер» Гёте, «Героическая» Бетховена. Клавирный концерт Es-dur — это «Героическая» Моцарта. Дело не только в углублении контраста между его частями и "(как следствие этого) более высоким их единстве, но и в той сокровенной связи, которая соединяет солиста с оркестром. Да и оркестр здесь гораздо изысканнее и богаче, чем в предыдущих произведениях — это оркестр симфонический.

Убедительный пример тому — Andantino, средняя часть: ее тональность c-moll (это первая минорная часть в моцартовском концерте предтеча Andante c-moll в sinfonia concertante для скрипки и альта, 1779); прием *con sordino*; канон между первой и второй скрипкой; solo отнюдь не повторяет tutti — оно как бы

возносится над ним в свободной певучести; мелодика всей части обладает такой речевой выразительностью, что, кажется, вот-вот перейдет в речитатив. И действительно, в последних тактах сурдины снимаются и затаенное находит выход в откровенном речитативе.

Содержанию этой медленной части вполне соответствуют обе крайние. В развитии темы с самого начала принимают участие и оркестр, и солист. Солист ведет тему с полнейшей и гордой независимостью, но впервые снисходит и до того, чтобы простыми аккордами сопровождать одного из оркестрантов, в данном случае первый гобой.

Какой контраст здесь с концертами Иоганна Кристиана Баха где подобным аккордам нередко принадлежит ведущая роль а в оркестре в это время вообще ничего не происходит! С концертами, идеал которых не поднимается над понятием соло с сопровождением:

Душевное волнение, владевшее Моцартом во время создания этого концерта, обнаруживается во все новых и новых неожиданностях — и в форме, и в мельчайших деталях. Ничто, даже каденции, не отданы на волю случая. Самая большая неожиданность — включение в финальное рондо (Presto), с его виртуозным блеском, настоящего менуэта (As-dur) с четырьмя вариациями. Однако это никак не экскурс в «популярное», как в скрипичных концертах. Этот менуэт серьезен, элегантен, рыцарствен, выразителен — все вместе. Глубокое волнение *Andantino* словно все еще дает о себе знать и трепетно ищет пути к равновесию. Нигде и ни в чем нет погони за виртуозностью, хотя в техническом отношении концерт Es-dur предъявляет к исполнителю более высокие требования, чем предыдущие. Очень бы хотелось поподробней узнать о «М-ль Женоми», вдохновившей Моцарта на создание подобного произведения; в Париже он снова с ней встретился. Но покамест она остается фигурой легендарной.

Тем не менее, в Париже у Моцарта не возникает необходимости написать новый клавирный концерт. Да и в Мангейме — до и после Парижа — он вполне обходится старым запасом. Но работа над *sinfonia concertante*, этим крупным произведением для четырех мангеймских духовиков, над концертом для любителя-флейтиста герцога де Гин и его дочери-арфистки, над великолепным вступлением к двойному концерту для клавира и скрипки — все принесло свои плоды. Возвратившись домой, Моцарт пишет концерт Es-dur для двух клавиров — специально для себя и для Наннерль (К. 365).

Он близок одновременно и позднее возникшей, но в чем-то уступающей ему *sinfonia concertante* в той же тональности (К. 364) и венской сонате D-dur для двух клавиров (1781, К. 448) — уникальной и непревзойденной. Оба исполнителя вступают в концерте в блистательное соревнование, а оркестр с его величественным вступлением веско вмешивается в их пылкий диалог. Неза-

бываемое впечатление оставляет сигнал валторны в каденции одной из побочных тем:



Однако царит здесь не только блеск соревнования. Наряду с поистине «счастливой механичностью» виртуозных мест, как например:



в репризе «горизонт заволакивается». В пасторальном *Andante* тоже ощущается тоскливый трепет, сказывающийся в непривычно частых модуляциях. Даже в веселом Рондо средняя его часть, *c-moll*, затрагивает сферу тревожных, мрачных чувств; это подтверждают элементы контрапункта. Впрочем, все не так серьезно, как кажется, о чем свидетельствует хотя бы позднейшее заимствование: одним из оборотов в *c-moll* Моцарт наделил своего Папагено, причем как раз в то мгновение, когда комическая трудность персонажа достигает своего апогея. В целом же концерт — подлинное воплощение счастья, веселья, брызжущей через край изобретательности и радости бытия. Вот оно — ярчайшее свидетельство того, как мало связана тайна творчества с биографическими событиями: ведь возник концерт в пору самых жестоких жизненных разочарований.

В первые венские годы Моцарт неоднократно исполнял его вместе с фрейлейн Аурнхаммер, и для этих выступлений придал тогда оркестровой партии в крайних частях больше блеска, добавив кларнеты, трубы и литавры. Мы-то знаем концерт в более скромной зальцбургской редакции: оркестр здесь принимает деятельное участие только в Рондо. Мне лично кажется, что в более простой трактовке, вернее, в более простых взаимоотношениях солистов и оркестра в зальцбургском двойном концерте звучат отголоски парижского музыкального впечатления: летом 1787 года Моцарт познакомился с шестью клавирными концертами ор. 3

Иоганна Самюэля Шрётера. «...Напишите же мне, есть ли у вас в Зальцбурге концерты Шрётера? Сонаты Хюльманделя? Я хотел купить их и переслать вам. И те и другие сочинения очень хороши...» Подобное суждение в устах Моцарта значит многое.

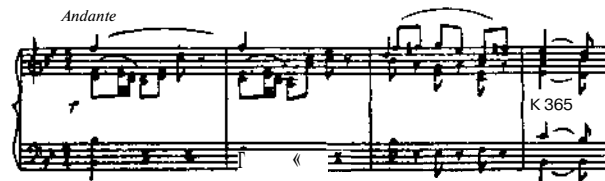
Но кто он был, этот Иоганн Самюэль Шрётер? Сын саксонского музыканта, гобоиста, проживавшего в Варшаве, который в 1763 году, вместе со всей семьей (у него было четверо детей) вернулся в родную Саксонию и попытался там обосноваться. Судьба дочери его, Короны, которой в ту пору было двенадцать лет, определилась быстро. Да нам и незачем представлять читателю Корону Шрётер, которая впоследствии в Веймаре воспламенила так много сердец, в том числе и сердце Гёте. Иоганн Самюэль — он был немного старше своей сестры — стал пианистом и в 1772 году приехал в Лондон. Там он дебютировал в концертах Баха — Абеля\*, и там его взял под свое покровительство Иоганн Кристиан (так же, как шесть или семью годами ранее он взял под покровительство Моцарта). В 1782 году Шрётер в качестве преемника Иоганна Кристиана стал концертмейстером королевы. Так же, как Моцарт, Шрётер умер совсем молодым — 2 ноября 1788 года. От публичных выступлений он отказался очень рано. Это было поставлено ему условием, когда он женился на своей ученице, богатой девице из «хорошего» дома. (Впоследствии эта дама сыграла романтическую роль в жизни Йозефа Гайдна: в пору его первого приезда в Лондон она брала у него уроки и влюбилась в молодявого старца. Да и Гайдн, очевидно, не остался вполне равнодушен к ее прелестям. Во всяком случае, он все ее любовные письма тщательно переписал.)

Что касается техники, Моцарт, разумеется, ничему не мог научиться у Шрётера. Его концерты ор. 3 — соло в незатейливом сопровождении двух жалких скрипок и баса — отличаются простейшей структурой, совершенно в характере концертов Иоганна Кристиана, только по изложению, пожалуй, еще примитивнее и легковеснее. Но они полны мелодической прелести и такой безыскусности, что по временам кажется, будто слышишь самого Моцарта; и мне думается, что между *Larghetto* из ор. 3, 6 Шрётера:



и *Andante* из двойного концерта Моцарта:

\* Циклы абонементных концертов, которыми руководили К. Ф. Абель в И. К. Бах (*Ped.*)



существует непосредственная связь. К трем концертам Шрётера Моцарт написал несколько каденций. А это доказывает, что либо сам Моцарт, либо его ученики исполняли эти концерты.

И еще на одну особенность у Моцарта — одну из самых скрытых его особенностей — очевидно, оказал влияние шрётеровский ор. 3. Шрётер писал свои **клавирные концерты** не только для себя, но также и для дилетантствующих британских леди. Поэтому в первой части произведения он избегал какой бы то ни было разработки, какого бы то ни было состязания между *solo* и *tutti*. Он заменил их свободным, не связанным с тематизмом *solo*, которое вводит в репризу; эти *sol*, нередко пленяющие, даже ошеломляющие своей красотой, произвели глубокое впечатление на Моцарта. Он подражает Шрётеру, но не в первой части своих клавирных квартетов, трио, клавирных концертов — такой серьезный мастер, как он, никогда не откажется здесь от разработки, — а в финале. Об этой высшей мудрости Моцарта как художника и творца упоминается на многих страницах нашей книги.

Можно подумать, что перед Моцартом все еще стоял полюбившийся ему образец — клавирный концерт Шрётера, когда он осенью 1782 и в начале 1783 года создавал первые три венских произведения того же жанра. А может быть, Моцарт знал свою публику и рассчитывал скорее привлечь ее обходительностью, чем оттолкнуть слишком большим своеобразием. Он с самого начала думал о публикации, и публикации именно в Париже, где он познакомился с концертами Шрётера и где надеялся встретить особое сочувствие. Правда, в январе 1783 года Моцарт предложил распространить новые концерты в Вене среди подписчиков, по 4 дуката за копию. Но уже 26 апреля он предлагает их издателю И. Г. Зиберу, поясняя, что концерты эти можно исполнять с добавлением гобоя и валторны, а можно ограничиться только струнными — их собирается напечатать Артария, но он, Моцарт, предпочитает Зиберу. То ли Зиберу не хотелось платить 30 луидоров, которые требовал Моцарт, то ли он вообще не ответил на его предложение, но через два года — в марте 1785 — все три концерта, обозначенные как ор. 4, вышли все-таки в Вене у Артария.

Две возможности, которые Моцарт предоставил исполнителям, — играть с полным составом оркестра, то есть с гобоями и валторнами (третий же, *C-dur*, еще с трубами и литаврами) или в сопровождении одного только струнного квартета, — свидетель-

ствуют, что речь идет не о больших моцартовских концертах. Духовые инструменты не имеют здесь существенного значения и не в состоянии выразить что-либо кроме того, что уже полностью выразили струнные; на их долю приходится только колористическая функция и, отчасти, ритмическая акцентировка. ПIANIST прекрасно может исполнить все три концерта в домашних условиях, в сопровождении струнного квартета.

Никто не охарактеризовал эти произведения лучше Моцарта в уже цитированном нами письме (28 дек. 1782). Какой же он наивный и в то же время глубокомыслящий эстет, этот В. А. Моцарт! И какая подлинно художественная мораль лежит в основе его эстетики: творцу, создающему искусство, должно быть трудно, а воспринимающему — легко. О том, что Моцарт ставит себе очень сложные задачи, свидетельствует наличие второго Рондо (К. 386), предназначенного для наиболее раннего из этих концертов — A-dur (К. 414); Рондо это Моцарт оставил в таком продвинутом виде, что его легко было бы закончить. Возможно, Моцарт забросил его потому, что в нем повторяются некоторые мелодические обороты из первой части; однако оно прелестно II, на наш взгляд, несколько не хуже окончательного варианта, а может быть, и превосходит его.

Самая искренняя и полнокровная часть в этом изящном концерте — его Andante с шубертовским задержанием в каденции:



и романтически «журчащими» терциями в фигуре сопровождения. Мы готовы предположить, что это Andante возникло уже после концерта F-dur (К. 413). Тот равно приятен во всех трех частях, и только тонкая контрапунктическая трактовка Рондо — Tempo di Menuetto — предлагает «знатокам» нечто особо изысканное. Правда, то же можно сказать и о трехдольном размере первой части, столь необычном именно для первых частей.

Моцарту, очевидно, хотелось дать три различных типа концерта — контрастные по тональности, но типичные в рамках своей тональности: первый концерт кажется более наивным и пасторальным, второй более поэтическим, как бы «влюбленным»; последний же концерт, C-dur, с трубами и литаврами, — самым блестящим и самым традиционным; но и в нем таится множество своеобразных и тонких неожиданностей. Вторую его часть Моцарт хотел сперва написать в c-moll, но скоро понял, что так получится слишком серьезно II к характеру произведения не подойдет.

вот он и написал самую неприятную из всех медленных частей. Зато в финал, где уже «проклевываются» шестидольные мотивы (шесть восьмых) Папагено, Моцарт вставляет эпизод в c-moll; в таком обрамлении, да еще преувеличенно пышно орнаментированный, он приобретает комически-жалобный характер. Принцип «неожиданности» в этом финале, усиливаясь, превращает его почти что в каприччио.

Как бы там ни было, но Моцарт угодил вкусу венской публики. В «Cramers Magazin» от 22 марта 1783 года сообщается:

«Знаменитый г-н шевалье *Моцарт* дал сегодня концерт в Национальном театре, во время которого были исполнены его и без того весьма популярные произведения. „Академия“ прошла с исключительным успехом, и *оба новых концерта*, равно как и *прочие* фантазии, которые г-н Моцарт исполнил на фортепиано, имели громкий успех. Наш монарх, который почтил концерт своим присутствием и против обыкновения прослушал его с начала и до конца, а также и вся публика, с беспримерным единодушием выразили свое одобрение. Полагают, что сбор с этого концерта равняется 1600 гульденам».

Какие два концерта из трех были исполнены в тот вечер, мы не знаем.

9 февраля 1784 года Моцарт заводит нечто вроде записной книжки (для настоящей записной книжки эта тетрадь из сорока четырех листов, пожалуй, великовата) и начинает вносить туда данные обо всех законченных произведениях — он отмечает дату, жанр, записывает начало на двух строчках. Записи он вел до последних недель своей жизни, исписав пятьдесят восемь страниц. Двадцать девять остались чистыми.

Первое произведение, которое Моцарт внес в свою тетрадь, — *клавирный концерт Es-dur (К. 449)*, в сопровождении струнных и с участием гобоев и валторн *ad libitum*. Необязательное участие духовых объединяет, казалось бы, концерт Es-dur с группой из трех концертов, написанных в 1782—1783 годах. Но это мнимое сходство. Моцарт посвятил произведение своей ученице Барбаре Плойер, дочери помещика, проживавшего в Вене, и, видимо, не хотел лишать ее возможности исполнять его в камерных условиях, со скромным ансамблем. Однако на самом деле обойтись здесь без духовых вряд ли возможно, хотя использованы они как будто скупое. И во всем прочем концерт этот вовсе не продолжение зальцбургских или трех первых венских концертов. Нет, он открывает новый цикл, охватывающий за время от 9 ноября 1784 года до 4 декабря 1786 года не менее двенадцати больших концертов — вершину инструментального творчества Моцарта. Потом появятся лишь два запоздалых гостя — Коронационный, D-dur и последний концерт, B-dur, написанный в январе того самого года, до конца которого Моцарту не суждено было дожить.

Итак, сразу же за концертом Es-dur (К. 449) Моцарт создает два новых: B-dur (К. 450) и D-dur (К. 451), а после клавирного

квинтета (К. 452) — еще один концерт, G-dur (К. 453). Это чудо творческой энергии нисколько не уступает другому чуду — созданию трех симфоний в 1788 году. Все произведения настолько отличны друг от друга, насколько возможно. Моцарт сам кратко высказался по этому поводу в письме к отцу от 26 мая 1784 года, содержащем интересные разъяснения. Упомянув о концертах B-dur и D-dur, он продолжает: «Я не в состоянии отдать предпочтение ни одному из двух концертов — полагаю, что оба они могут вогнать в пот. Однако думаю, что по трудности тот, что в B-dur, все же превосходит другой. В общем, мне очень любопытно, какой из трех концертов — B, D и G — больше понравится вам и моей сестре. Es-dur к ним отношения не имеет. Это концерт совсем особого рода, написан скорей для маленького, чем для большого оркестра — так что речь идет только о трех больших концертах».

Да, вот уж действительно концерт «совсем особого рода». Ни до, ни после него Моцарт не сочинял ничего подобного. Но погдите, ведь между его финалом и первоначальным финалом моцартовского первого концерта (К. 175) существует связь. За это время Моцарт преодолел свой контрапунктический кризис и теперь пишет финал, с начала и до конца пронизанный духом контрапункта:



Однако то, что лет одиннадцать-двенадцать тому назад еще можно было отнести к контрапунктическим роскошествам, обернулось теперь свободной игрой, естественной речью, величайшим мастерством — чудом слияния стилей. Отсюда тематическое многообразие и в то же время единство, отсюда одухотворенность формы, напоенной беспредельной радостью творчества.

Даже первая часть концерта стоит особняком в творчестве Моцарта: она говорит о душевном беспокойстве, которое не исчерпывается рождением контрастных тем. Она снова дана в трехчетвертном размере, и мы готовы утверждать, что Моцарт пытается здесь в тональности Es-dur выразить то, что позднее так явственно и полно выскажет в другой первой части, тоже на три четверти, в клавирном концерте c-moll (К. 491). Беспокойство усиливает давнюю тягу Моцарта к хроматике — в мелодии и гармонии. Глубокий «внутренний» его опыт (почва и подпочва которого нам неизвестна) сказывается в быстрой смене динамики, в более тонком и в то же время смелом хроматизме, в заметно усилившемся, хотя и скрытом единстве мотивного развития, — короче, в новой для него художественной выразительности. И при этом Моцарт

становится *проще* (о чем свидетельствует медленная часть, *Andantino*), все больше избегает пафоса и сентиментальности. Он сам подчеркивает, и это симптоматично, что ни в одном из трех концертов нет *Adagio*. Пусть поверхностный слушатель получит удовольствие, даже не заметив тех глубоких перемен, которые здесь происходят.

В следующих двух концертах-близнецах, B-dur (К. 450) и D-dur (К. 451), Моцарт возвращается на более проторенный путь. *Большой оркестр*: во втором концерте даже трубы и литавры, а в первом — флейта, впервые введенная в финал. Участие духовых инструментов весьма существенно — они используются и как солисты, и как компактная группа. Оркестр симфоничен, диалогичен сам по себе; отсюда, естественно, вытекает блистательная трактовка партии клавира. В сущности, не знаешь, как назвать эти сочинения, особенно второе: клавирным концертом с оркестром *obligato* или же симфонией с клавиром *obligato*.

Оба концерта и блистательны, и индивидуальны. Моцарт стремится *покорить* свою публику, но не хочет хоть сколько-нибудь умалить свой талант. Концерт B-dur написан, казалось бы, по всем правилам. Даже в свободной фантазии *in tempo* — Моцарт называет ее «введением», — которая в первой части предшествует вступлению темы солиста, нет ничего неожиданного. Вторая часть концерта состоит из незатейливых вариаций на незатейливую песенную мелодию, с распределением повторов между *solo* и оркестром, со свободно изложенным окончанием. Финал — типичная «Chasse».

Концерт D-dur звучит, как героический и в то же время задорно быстрый марш, *Andante* — это песенного типа рондо, а финал — Рондо а ла Йозеф Гайдн. Все нам знакомо, доступно. И все-таки каждое мгновение встречаешься с сюрпризами, с переизбытком ума и мастерства, с неожиданной утонченностью. Таково, например, *piano* в репризе триумфальной и все же страстной первой части; контрапунктическое усиление в конце второй; сугубо серьезная разработка в Рондо.

Вкус к подобным приемам в XIX веке постепенно исчез, ибо век этот не признавал ни твердых границ, ни заданной формы. Но среди слушателей Моцарта существовала прослойка, умевшая ценить малейшую деталь в подобных «отклонениях». Особенность моцартовских концертов в том и заключалась, что, по выражению самого композитора, они были написаны для «ушей всех видов, только не для длинных». Заметим, кстати, что к обладателям «наилучших ушей» принадлежала сестра Моцарта — Марианна. Она высказала свое недовольство по поводу одного места в *Andante* концерта D-dur — слишком «голового» по ее мнению. И Моцарт согласился с ней и обещал (письмо от 9/12 июня 1784) прислать другой, богаче орнаментированный вариант. Вариант этот сохранился и служит доказательством того, что Моцарт далеко не всегда исполнял сольную партию в том виде, в каком она дошла до

нас. Мы еще вернемся к этой проблеме, когда будем говорить о Коронационном концерте (К. 537).

Серию клавирных концертов, созданных в удивительную зиму 1784 года, Моцарт увенчал концертом G-dur (К. 453); он опять-таки предназначался для его ученицы Бабетты Плойер: *per la signora Barbara Ployer*, — значится в рукописи. 10 июня на даче у агента Плойер в Дёблинге предполагалась «Академия», то есть концерт, на котором «фрейлейн Бабетта исполнит свой новый концерт ex G — а я квинтет [К. 452], — затем мы вместе сыграем большую сонату на двух клавирах...»

Концерт этот тоже на редкость своеобразен. Он интимнее трех своих предшественников; еще задушевнее беседуют в нем солист и оркестр. В ласковой тональности таятся и скрытая улыбка, п скрытая печаль; нет слов, чтобы описать непрестанные переливы чувств в первой части или пылкую искренность второй (C-dur); признаком ее сдержанной страстности являются лишь необычные модуляции, вплоть до Cis-dur. Финал представляет собой ряд вариаций на совсем наивную, птичью, папагеновскую тему, но с грандиозным полифоническим заключением. Справедливо замечено (Гёрдлстоун), что исходным пунктом для самого очаровательного из концертов Бетховена (да еще в той же тональности) послужил именно концерт G-dur Моцарта. Но палитра Бетховена, которому в наивности было отказано, кажется резкой и грубой в сравнении с тончайшими «смешанными» оттенками этого единственного в своем роде произведения: равного ему нет даже в творениях самого Моцарта.

В том же 1784 году появились и еще два концерта — опять-таки отличных не только от предыдущих, но и друг от друга. Первый из них, снова в B-dur (К. 456), Моцарт закончил после тяжелой болезни — он слег, простудившись на премьере «Короля Теодора» Касти — Паизиелло. Концерт этот стоит особняком, ибо Моцарт предназначил его не для себя и не для способной и близкой ему ученицы Бабетты Плойер, а для венской пианистки Марии Терезии Парадиз. Для себя и Бабетты Моцарт, конечно же, не стал бы писать еще один концерт B-dur.

Парадиз, которой тогда минуло 25 лет, — дочь правительственного чиновника из Нижней Австрии и крестница императрицы, — была слепой с раннего детства. Музыка ей преподавал Леопольд Кожелух; согласно свидетельству Гербера, он научил свою питомицу «исполнять более шестидесяти своих фортепианных концертов, с величайшей отчетливостью и тончайшей выразительностью, совершенно достойными ее учителя».

Как много говорит о непосредственности, а может быть и о равнодушии Моцарта то, что этот новый концерт он пишет для ученицы своего смертельного врага, да еще для ее выступления в Париже, куда она отправилась на гастроли осенью 1784 года. Но концерты Кожелуха все же удовлетворить парижскую публику не смогли бы.

«Кожелух, — мы опять предоставим слово Герберу, — бесспорно, самый любимый из современных композиторов и у пожилых, и у молодых наших слушателей, и он вполне того заслуживает. Его произведения отмечены веселостью и грацией, благородной мелодикой в сочетании с чистой гармонией и приятнейшей организацией всего, что касается ритмики и модуляции». Но Моцарт-то знал, что ненавистных ему парижан этим не убоготишь. Вот почему он теперь чуть оглядывается назад — на Шоберта, Иоганна Кристиана Баха, Шрётера.

Отношения между партией солиста и оркестром остаются, разумеется, чисто моцартовскими, присущими именно ему и, пожалуй, еще более проникновенными, чем прежде. Но solo приобретает иной, более «женственный», чувственный характер, чем в предшествующих концертах; изменчивость же настроений, столь характерная для второго концерта Плойер, здесь почти вовсе отсутствует, равно как и отклонения в далекие области гармонии. Правда, в финале есть такого рода «переход» в h-moll, да еще подчеркнутый сочетанием шестидольного размера (шесть восьмых) с двухдольным (две четверти). Но такой псевдодраматизм был присущ и Шрётеру — парижане ценили подобные приемы. Медленная часть сонаты состоит из вариаций с кодой в g-moll, «слезность» которой чем-то напоминает каватину Барбарини из «Фигаро», сама же кода очень «французская». Все в этом произведении звучит волшебно, но нигде нет ни крупных, ни мелких сюрпризов, присущих большим концертам.

Последний концерт 1784 года, F-dur (К. 459), законченный 11 декабря, Моцарт, несомненно, писал для самого себя. Построен он по принципу восхождения: каждая последующая из трех частей прекраснее предыдущей; в сущности, его можно бы назвать «финальным концертом». В первой части с ее «сквозным» маршеобразным ритмом, больше чем в любом другом произведении Моцарта, ощущается влияние скрипичных концертов Дж. Б. Виотти.

Мы знаем, что для одного из концертов Виотти — № 16 — Моцарт сочинил новую среднюю часть, и вряд ли это было его первым знакомством с великим пьемонтским скрипачом: тот, по словам Гербера, «был знаменит с 1783 года» и объездил уже весь континент. Так вот, для первой части концертов Виотти особенно типичен «идеальный марш». Среди двадцати девяти его концертов вряд ли сыщется хоть один, в котором черты такого марша не были бы ярко выражены: четкий шаг, пунктирные ритмы, воинская выправка. Да и серьезность, свойственная многим концертам Виотти, должна была произвести на Моцарта впечатление; один из них — № 6, опубликованный в 1782—1783 годах, написан в d-moll.

Разумеется, и до этого времени воинственность не была чужда моцартовским концертам. Но никогда он так ее не акцентировал, как в данной части, где такого рода мотивы, как:





III

встретишь на каждом шагу. Радостная решимость — вот характер этой части. Правда, воспринимается она, пожалуй, только как праздничное вступление к Allegretto C-dur (отметим: C-dur, а не B-dur). Приятное и чуть грустное в своей мечтательности, Allegretto это кажется инструментальным изложением, а лучше сказать — проекцией в безбрежную область инструментальной музыки всех тех чувств, которые позднее будут высказаны в арии Сюзанны «*Deh vieni non tardar*».

В последней части в игре участвуют все духи, подвластные Ариэлю; среди них изредка мелькают Коломбина, Арлекин, Папагено. Это опера buffa, перенесенная в инструментальную сферу, но в сочетании с «игрой в ученость», со слиянием гомофонии и полифонии, — словом, финал этот — один из тех редких случаев, когда Моцарт использует контрапункт для создания бурлески. Некоторые ритмы, участвующие здесь в игре, буквально переключаются в моцартовскую пантомиму к карнавалу 1783 года (К. 446).

Интересно, что Брамс упомянул однажды о Виотти (1878) именно в связи с моцартовскими концертами: «Только на том, что публика не понимает и не ценит самого лучшего, то есть концертов Моцарта и концерта a-moll Виотти, — на том и держится наш брат, да еще входит в славу». Надеемся, что Рихард Вагнер все же не отнес бы подобный финал к числу тех «абсолютных Allegro», в отличие от «подлинно бетховенского Allegro», о которых он пишет следующее: «Что же особо выдает принадлежность моцартовского абсолютного Allegro к наивному жанру — это в отношении динамики простое чередование forte и piano, в отношении же формальной структуры — нанизывание без всякого отбора стабильнейших ритмико-мелодических формул, соответствующих исполнению piano или forte; в применении подобных формул (равно как и однородных, постоянно возвращающихся шумных половинных каденций) мастер обнаруживает, мало сказать, удивительную беззащитность. Тут становится ясным все — в том числе величайшее безразличие к банальнейшему формальному строению частей — все обусловлено именно характером этого Allegro, предназначенного не столько пленять нас кантиленой, сколько приводить в состояние известного опьянения своим безостановочным движением...»

Бедный «мастер»! Правда, это «квалифицированное» суждение Вагнера относится как будто к увертюрам Моцарта, что, впро-

чем, мало меняет дело. Оно и к увертюрам не имеет никакого отношения. Наоборот, следовало бы сказать, что нет художника, который бы меньше пользовался формулами, чем Моцарт, что никто не умел так превращать формулу в образ — правда, не в духе образности романтического XIX столетия.

Этот концерт F-dur, наряду с так называемым Коронационным (К. 537), Моцарт исполнил во время празднеств по случаю коронации Леопольда II (она состоялась 15 октября 1790 года во Франкфурте-на-Майне). В tutti звучали трубы и литавры, добавленные вовсе не ради торжественного случая, — они с самого начала входили в партитуру. Партии их исчезли, однако следовало бы осторожно ввести эти инструменты в крайние части. В первой они безусловно необходимы, чтобы подчеркнуть ее воинственный блеск, а в финале могли бы кое-где усилить юмор.

Нельзя себе представить более резкого контраста к этому произведению, чем то, которое помечено 10 февраля 1785 года, то есть возникло всего восемь-девять недель спустя. Перед нами концерт d-moll (К. 466), первый минорный концерт Моцарта вообще, а по духу своему самый близкий к XIX веку. Пожалуй — единственно близкий. И это чрезвычайно характерно для XIX столетия. Столетие это не воспринимало высокий юмор концерта F-dur. А вот чувства, которые отличают концерт d-moll от всех остальных концертов Моцарта, оно понимало. Понимало его страсть, его пафос, его драматизм. Благодаря этому концерту оказалось возможным объявить Моцарта «предшественником Бетховена», и в самом деле не случайно, что именно Бетховен написал каденции к крайним частям этого концерта — изумительную моцартовско-бетховенскую к первой части и несколько слабее написанную к последней.

Впервые tutti и solo так резко противостоят друг другу в Allegro. Неразрешимо противоречие между неведомой грозной силой и выразительной жалобой одиночки. И необходимо отметить, что оркестр ни разу не перенимает ни первую тему солиста — *recitativo in tempo*, — ни вторую половину другой его темы. Такое соперничество не допускает соглашений, напротив, в разработке оно еще больше обостряется. Да и реприза не дает разрешения: когда в конце части появляется замирающее pianissimo, кажется, что фуррии, притомившись, но все еще угрожая, улеглись на покой, готовые, однако, взвиться в любую секунду. И они действительно взвиваются снова — в средней части (g-moll) Романса, который начинается и кончается таким божественным успокоением.

Никогда еще Моцарт не объединял в пределах одной части контрасты более резкие, как между ее разделами, так и внутри каждого из них. Знаменателен уже самый выбор тональности для Andante — не F-dur или D-dur, а субдоминанта параллельной тональности; позднее это повторится в симфонии g-moll.

В финале снова господствуют усиленные и облагороженные хроматикой страстность и драматизм, о чем возвещает взлетающий, подобно ракете, основной мотив. Но на этот раз свой песц-

низм, свою безутешность Моцарт решил преодолеть улыбкой. После каденции он переходит в мажор и добавляет чарующей прелести коду. Это трогательный светлый блик и в то же время легкая уступка светскости, это рыцарственный жест сюзерена, желающего, чтобы его гости унесли с собой приятное впечатление. Но уж никак не наивный оптимизм Гайдна и не грандиозный оптимизм Бетховена.

Нельзя сказать, чтобы в концерте C-dur (K. 467), написанном сразу же после необычно страстного d-moll (9 марта 1785), Моцарт вернулся к «нормативу». «Нормативы», «классицизм» (в обычном смысле слова) — такие определения вообще не открывают доступа к музыке Моцарта, особенно Моцарта венского периода. А вот к гордому, победоносному самоутверждению Моцарт действительно *возвращается*. Символом этого снова служит «идеальный марш», начальный мотив которого:

78

*Allegro maestoso*



в течение всей первой части как бы жаждет себя утвердить. Символом этого являются фанфары труб. Символична в этом смысле и побочная тема, отличающаяся той предельной простотой, которая доступна лишь великим людям (речь снова идет о вторичной наивности — этом высшем завоевании артистического и человеческого опыта). И еще: Моцарт здесь от диалогического драматизма снова возвращается к *симфонической* трактовке формы. Никогда еще не создавал он более великолепного противосложения к основному мотиву, чем то, которое появляется в tutti с 13 по 20 такт. Чтобы уяснить его значение, необходимо процитировать это место целиком и во всех голосах:

79 Flauto  
Oboi



Весь концерт — и в особенности разработка, с ее модуляциями через сумрачные области к свету, — является одним из лучших примеров «переливчатой» гармонии Моцарта и тех *далей*, которые открываются ему в тональности C-dur. Финал, опять-таки буффонный и весь пронизанный хроматически оживленной гармонией и жизнерадостными мотивами, на этот раз обходится без всякой учености. Andante, где оркестр с его засурдиненными струнными, дрожащими триолями и pizzicato аккомпанирует широкой кантилене солиста, походит на идеальную арию, свободную от ограничений, связанных с человеческим голосом. Можно понять, почему Моцарт в первые венские годы не писал симфоний; эти его концерты *симфоничны* в самом высоком смысле слова, и обратиться к симфонии в ее чистом виде Моцарту понадобилось лишь тогда, когда поле действия, связанное с концертом, оказалось для него закрытым.

В период работы над «Свадьбой Фигаро» — зимой и во время карнавала 1785—1786 годов — Моцарт заканчивал еще три *клавирных* концерта: Es-dur (K. 482), A-dur (K. 488) и c-moll (K. 491). Два первых заставляют нас предположить, что Моцарт понял: да, он зашел слишком далеко, он переступил возможности венской публики, переступил границы «салонного» искусства. Попросту говоря, Моцарт почувствовал, что публика охладевает к нему, и попытался снова завоевать ее, вернувшись к сочинениям, рассчитанным на верный успех.

Первое из этих сочинений является особенно явным *шагом назад* — возвращением в круг более ранних концертов в Es-dur: концерта для двух клавиров и концерта K. 271. Связь между ними обнаружить легко, особенно в Allegro, в мотивах валторн (роль духовых инструментов, среди которых гобои впервые заменены кларнетами, здесь вообще усилена), а также в финале, трансформирующем тип «Chasse» в хоровод — его *менуэтный* эпизод As-dur

напоминает финал из К. 271 и в то же время предвещает канон из второго финала «Так поступают все». Целое чуть отдает рутинной, правда, не ремесленной, а духовной. Но это относится только к крайним частям. Медленная часть, *Andante c-moll* — сочетание песни и вариаций — вносит нечто сокрушительное: это обнаженная экспрессия, почти откровенная демонстрация горя, ложных утешений, отчаяния, раздумий. Моцарт использует контраст минора и мажора совсем по-новому — в духе XIX столетия. И вот факт, имеющий важное культурное значение: 23 декабря в одном из концертных выступлений Моцарта (по подписке) венцы поняли призыв, открыто прозвучавший в этой части, и потребовали ее повторения. Моцарт и сам был поражен. 13 января 1786 года Леопольд сообщает дочери, что две недели тому назад получил письмо от сына: Вольфганг закончил «...новый фортепианный концерт *ex Eb*», в котором во время исполнения ему пришлось, как ни странно, бисовать *Andante*».

В концерте *A-dur* Моцарту снова удалось угодить публике, не роняя своего достоинства. Никогда еще не было у него первой части, так просто построенной, с таким «нормальным» распределением материала между *tutti* и *solo*, с такой ясной логикой тематического развития, даже в тех местах, где он позволял себе некоторое контрапунктическое и ритмическое своеволие. *A-dur* для Моцарта — тональность красочная, сродни прозрачной многоцветности церковных витражей. Связь между первой частью этого концерта и квинтетом для кларнета несомненна, и не без основания отсутствуют здесь трубы и литавры. Однако это не мешало появлению мрачных и затаенно-страстных оттенков — не услышать их может только профан. *Fis-moll* заявляет о себе уже в этой части и довольно серьезно; *Andante* же (Моцарт ошибочно озаглавил его «*Adagio*») написано целиком в *fis-moll* — тональности, которую композитор до сих пор обычно избегал. Оно совсем короткое, но оно — душа всего произведения. Это — минорное подобие *Andante* из Пражской симфонии, в частности, в отношении полифонии, которую Моцарт трактует совсем по-новому.

Страсть, которая в *Andante* предыдущего концерта выступает почти обнаженной, здесь завуалирована, но раздумье полно такой же безнадёжности. И если Моцарт с появлением темы Рондо сумел это настроение преодолеть, значит, он настоящий кудесник. Кажется, вместе с *Presto* в душную и темную комнату врывается свежий ветер и светлый солнечный луч. Нельзя не заразиться веселостью этого непрерывного потока мелодий и ритмов, но это совсем не банальная веселость. Снова, как в клавирном квартете *Es-dur* или клавирном трио *B-dur*, кларнету поручена одна из тех «нетематических» мелодий (*D-dur*), в которых, кажется, обретает равновесие мир и находится оправдание мировой порядок. Это путь, обратный тому, которым следует другое сочинение в *A-dur*. Я говорю о скрипичной сонате (К. 526), где *Larghetto* принадлежит блаженно-умиротворяющая функция, а в финале вырываются на волю демо-

ны. Вот еще одно доказательство того, как широко толковал Моцарт само понятие тональности.

Страсть, завуалированная в *Andante* концерта *A-dur*, стремительно рвется наружу в концерте *c-moll*, завершённом 24 марта 1786 года. У Кёхеля номер его стоит непосредственно перед номером «Свадьбы Фигаро». Кажется, Моцарт решил исчерпать до конца тональность, силу воздействия которой он незадолго перед тем использовал в *Andante* концерта *Es-dur* (и использовал, может быть, не вполне законно с точки зрения собственного суждения об искусстве как о *высоком* выражении чувств). Вот тут и возникает таинственная связь между этим мрачным и великолепным произведением и серенадой *c-moll* для духовых инструментов (1782): концерт *c-moll* относится к «Свадьбе Фигаро», как серенада *c-moll* к «Похищению из сераля», хотя серенада возникла вскоре *после* завершения зингшпиля. Но и «Свадьба Фигаро» в марте 1786 года была уже почти готова. В обоих случаях Моцарту был, очевидно, необходим этот взрыв страсти, взрыв мрачных, трагических чувств.

Несомненная связь между клавирными концертами *c-moll* и *d-moll* (в последнем моцартовская концертная форма обрела предельную драматическую выразительность). Концерт *c-moll* тоже звучит несколько «по-бетховенски», во всяком случае Бетховен им восхищался, и в собственном концерте *op. 37* отдал ему подобающую дань. И все же концерт Моцарта *c-moll* мы ставим выше, чем концерт *d-moll*. Он не диалогичен, а симфоничен. И то, что в нем действует такой богатый оркестр, как ни в одном другом моцартовском концерте (гобой и кларнета), что роль духовых инструментов и группы солистов становится значительнее, чем когда-либо раньше, — все это лишь внешние признаки симфоничности.

Страстность здесь глубже; утверждение тональности — а любви, пусть самые отдаленные модуляции, кажется, только и служат ее утверждению, — имеет более непреклонный, более неотвратимый характер. Даже переход в *Es-dur* труден, судорожен, завоеван в борьбе. «Идеального марша» нет и в помине: трехчетвертной шаг. Никакого компромисса со светскостью, как в заключительной части концерта *d-moll*: финал концерта *c-moll* — это революционный, зловеще быстрый марш, это вариации со свободными эпизодами (их едва ли можно назвать эпизодами), с отклонением в сферу кротости и небесного покоя и возвращением к неизбежности в заключении. Можно себе представить, какие лица были у венцев, когда Моцарт 7 февраля 1786 года исполнил это произведение в одном из своих концертов по подписке. Быть может, правда, их привлекло *Larghetto* — его трогательная чистота и предельная простота выражения?

Свой большой «концертный период» Моцарт завершает концертом *C-dur* (К. 503, 4 дек. 1786). Непосредственно за этим сочинением следует Пражская симфония, открывающая новую блистательную, хотя и короткую серию симфоний. А еще через несколько

месяцев Моцарт пишет квинтет C-dur, завоеывая тем самым новый жанр, и можно твердо сказать, что жанр этот вытеснил концерт, ибо последовавшие затем два клавирных концерта хоть и являются шедеврами, но все же не говорят о принципиальной творческой устремленности.

Какое грандиозное завершение! Произведение это связано и с другим концертом C-dur (К. 467), и с непосредственно предшествующим ему c-moll. То, что свойственно было первому, здесь звучит со всей мощью. Это самоутверждение, столь необходимое после безнадежной страсти, воплощенной во втором. Победа достигнута, и самым простым и бесспорным образом; ее символизирует победоносная тема марша в первой части (примечательно, что вступает она сначала в миноре и обходится без forte):

80

Победа завоевана. Все тени, все мрачное стало воспоминанием — это ощущается даже в наиболее страстном и волнующем эпизоде в Рондо — уже не юмористическом, а уверенном в себе и серьезном Рондо.

Никакое другое произведение Моцарта не достигло таких масштабов, обусловленных мощью симфонического развития и свободой гармонических отклонений. Нигде больше отношения между солистом и оркестром не меняются так непрерывно, так естественно. Adagio — именно Adagio, а не Andante, как гласит обозначение, — столь насыщено певучей мелодикой и одушевленными деталями, что его можно сравнить разве только с медленной частью симфонии C-dur (К. 551). Правда, величественному замыслу не всегда соответствует совершенство его осуществления: временами кажется, что Моцарт торопится, так что м-р Гёрдлстоун справедливо обратил внимание на некоторое безразличие, проявленное Моцартом в конце Рондо, как раз в том месте, где он обычно открывал все свои «kozyри». Но какое это имеет значение при лицезрении вершин этого произведения, где тематическая концентрация доведена до предела, нисколько не препятствуя свободному полету мысли.

Предпоследний концерт Моцарта, написанный спустя четырнадцать месяцев, — D-dur (К. 537, 24 февр. 1788), по справедливости можно назвать вставным эпизодом (hors-d'oeuvre). Его назвали Коронационным, потому что Моцарт исполнил его, наряду с другим своим концертом (К. 459), во Франкфурте, 15 октября 1790 года, на торжествах по случаю коронации Леопольда II. Вполне возможно, что уже тогда этот концерт стяжал большой успех, чем второй — гораздо более утонченное, индивидуальное и сложное произведение. Написан он был в расчете на выступление во время поста 1788 года. Довелось ли Моцарту исполнить его в Вене — неизвестно, но, собираясь в Берлин, он взял его с собой и в апреле 1789 года сыграл в Дрездене для королевского двора. Нельзя также установить, когда именно Моцарт ввел в партитуру трубы и литавры — тогда ли, для Дрездена, или позднее, уже во Франкфурте. Но Коронационный концерт оказался весьма подходящим для торжественных случаев. Он очень моцартовский, хотя Моцарта в нем нет ни полностью, ни даже наполовину. Он такой «моцартианский», что можно сказать, будто Моцарт подражает здесь самому себе, — кстати, это было бы ему вовсе не трудно.

Блистательный и прелестный концерт, особенно медленная часть. Совсем простой, пожалуй, даже примитивный в смысле взаимоотношений solo и tutti, но воздействие его столь непосредственно, что он сумел покорить и XIX столетие, ибо наряду с концертом d-moll оказался самым популярным концертом Моцарта.

Предпочтение это лишний раз освещает странный факт: особенно характерными обычно считаются те произведения, которые дошли до слушателей в несколько искаженной редакции. Дело в том, что сольную партию Коронационного концерта Моцарт оставил нам в сугубо эскизном виде. Правда, нет такого концерта Моцарта, о котором мы знали бы наверняка, как именно он его исполнил. При жизни композитора изданы были только четыре концерта. В своих рукописях он, как правило, тщательно фиксировал партию оркестра, а вот сольную далеко не всегда. В интересах композитора было вообще не записывать ее, дабы не вводить в искушение нечестных копиистов. Он-то сам знал, что и как играть. Сольная партия в том виде, в каком она до нас дошла, — в любом случае лишь наметка подлинного исполнения, с неизменным призывом ее «оживить». В случае же с нашим концертом D-dur речь и вовсе-то идет о скупом наброске, который Моцарт внес в партитуру, видимо, чтобы восстановить кое-что в памяти; запись чаще всего однострочная, только места полифонического склада выписаны для обеих рук. Достаточно добавить, что лишь сопроводение темы Рондо дошло до нас в подлинном изложении Моцарта. Кому же принадлежит редакция сольной партии, которая так беспрекословно принимается всеми пианистами? Я подозреваю, что принадлежит она И. Андрэ, который в 1794 году впервые издал концерт с оркестровыми партиями. Редакция эта простовата и не то чтобы оскорбительна, но порой, например, в сопровождении

темы Largo, очень уж неуклюжа. Если б ее изменить, облагородить в духе Моцарта, она бы бесконечно выиграла. Вряд ли другой пример — разве что партитура «Свадьбы Фигаро» — докажет убедительнее, как необходимо новое издание произведений Моцарта.

Совсем иного рода hors-d'oeuvre представляет собой клавирный концерт В-dur (К. 595), последний из законченных Моцартом: помечен он 5 января того самого года, до конца которого композитору не суждено было дожить. 4 марта 1791 года он еще сам его исполнил; о, разумеется, не в собственной «Академии» — венцам это было уже не по нутру, — а на вечере, который кларнетист Йозеф Бэр давал в концертном зале придворного ресторатора Яна на Химмельпфортгассе — «Улице небесных врат».

Произведение это и в самом деле стоит «у небесных врат», у врат вечности. Мы назвали бы его прощальным, но вовсе не под влиянием сентиментальных размышлений, и не соблазненные представлением о том, что это последний клавирный концерт Моцарта. Ведь в оставшиеся ему одиннадцать месяцев он написал еще многое и разное. И все-таки последнее свое слово Моцарт сказал не в Реквиеме, а именно в этом произведении, принадлежащем к жанру, в котором композитор достиг высочайшей вершины. В сущности, это музыкальная параллель к тем письмам, где он признается, что жизнь утратила для него всякую прелесть. За плечами у него два ужасных года, два года разочарований (в любом смысле), и 1790 год еще ужаснее, чем 1789. Но он не восстает против судьбы, как восставал в симфонии g-moll (концерт этот явился своего рода дополнением к ней, и не только в силу тональной связи).

Оба произведения — и только они оба — начинаются со вступительного такта, определяющего «атмосферу» тональности, так же как «Героическая» или некоторые брукнеровские симфонии. Разочарованность не выражается здесь в громких или бурных излияниях. Любое проявление энергии отвергается или приглушается. Но тем глубже и таинственнее те бездны печали, которые открываются в оттенках гармоний и модуляций. В Larghetto царит религиозная, «францисканская» (Гёрдлстоун) кротость; финал дышит затанной радостью, словно райские игры блаженных детей — веселых, но не ведающих ни ненависти, ни любви. Через несколько дней Моцарт использовал тему этого рондо в песне, озаглавленной «Тоска по весне». В ней и радость, и сознание, что весна эта — последняя. Однако больше всего волнует то, что Моцарту здесь было дано «поведать, как он страждет». Последний клавирный концерт тоже бесспорное порождение гениального мастерства и творческой фантазии — фантазии, отмеченной чертами уже знакомой нам вторичной наивности. Богатейшие и глубочайшие связи между solo и tutti, прозрачность звучания, полное слияние галантности и учености — все это столь совершенно, что вопрос о стиле здесь несуществен.

Таково прощальное утверждение бессмертия.

## ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА

### ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА

Когда романтическое XIX столетие приступило к открытию «средневековья», оно не только в готических соборах и у прерафаэлитов, но и в музыке открыло то, что казалось ему средневековым, а именно — так называемый стиль а cappella Габриели, Лассо, Палестрины; с этого времени к церковной музыке XVII и XVIII веков стали относиться с полнейшим презрением. Жертвами такого отношения оказались не только композиторы незначительные, но особенно и главным образом Йозеф Гайдн и Вольфганг Амадей Моцарт.

Уже Отто Ян, первый биограф Моцарта и исследователь его творчества, привел и тут же отверг цитату из весьма странной книги — «О чистоте музыкального искусства» (1824), написанной юристом Антоном Фредериком Юстусом Тибо, тайным советником и профессором Гейдельбергского университета: «Таким образом новейшие наши мессы и другие церковные произведения зачастую вырождаются в чисто любовные, страстные пьесы, несущие на себе явную печать светской оперы и даже наиболее посещаемой и, следовательно, пошлой оперы (что подразумевает Тибо? Оперу buffa?), которая, разумеется, особенно нравится черни; впрочем, аристократам еще больше, пожалуй, чем простонародью. Даже церковные произведения Моцарта и Гайдна заслуживают подобного порицания, причем оба мастера сами же это и высказывали.

Моцарт откровенно смеялся над своими мессами и, когда получил заказ, неоднократно отказывался писать их, утверждая, что создал только для опер... Правда, когда ему предложили по 100 луидоров за мессу, тут он не смог устоять против соблазна и только смеясь, говорил, что все удачные куски из своих месс перенесет потом в оперы...» Как мы знаем, «по заказу» Моцарт написал не более двух месс — missa solemnis, c-moll, к освящению церкви в сиротском приюте на Реннвег в Вене (ему было тогда 13 лет), и Реквием d-moll. В обоих этих случаях он нисколько не протестовал и не смеялся — ни в открытую, ни про себя. Свои зальцбургские церковные произведения Моцарт писал не по заказу, а по долгу службы или дружбы, или, наконец, из любезности. А его величайшее церковное произведение — грандиозная месса c-moll — создана во исполнение обета.

Моцарт собирался, якобы, использовать свои мессы для опер! Это Моцарт, с его тончайшим чутьем, определяющим границы жанра и традиций внутри каждого жанра! Правда, что к некоторым номерам из моцартовских опер, к примеру, из «Так поступают все», позднее подкладывались церковные тексты, — но в этом повинен не Моцарт, а XIX век. Пренебрежительное отношение романтических пуристов и цецилианцев XIX века к церковному стилю Моцарта и Гайдна кажется особенно комичным потому, что их восхищение церковной музыкой эпохи Палестрины основывалось на исторической ошибке. Если бы они лучше знали светскую музыку Палестрины, Лассо и Габриели, им пришлось бы таким же образом отвергнуть церковные произведения всех этих мастеров и их современников, как слишком близкие к светским и порожденные тем же духом. Ведь они считали подлинно церковной музыкой произведения, которые на самом деле были пронизаны явно светской символикой или, в крайнем случае, символикой, общей для светской и для церковной музыки. Всем этим цецилианцам а la Тибо, будь они только лучше информированы и более последовательны, пришлось бы углубиться в куда более далекое прошлое, вплоть до григорианской музыки или песнопений первых христиан.

Творческие эпохи историей не занимаются. Строителям Шартрского и Реймского собора, или собора Богоматери в Париже и во сне не снилось, что они возводят здание в романском стиле, так же как Браманте или Микеланджело при постройке собора св. Петра в Риме и в голову не приходило вернуться к готическому стилю, как, якобы, более «благочестивому», чем стиль Возрождения. Мы уже сравнивали католицизм церковной музыки Моцарта с ликующим рококо — стилем, в котором построены церкви Южной Баварии и Верхней и Нижней Австрии, ничуть не менее благочестивые и не более светские, чем Сан-Витале в Равенне. Если уж упрекать Моцарта за его церковную музыку, то вовсе не за то, что она слишком светская, а за то, что она *недостаточно* светская.

Те, кто строил Визенскую церковь или монастырскую церковь в Эттале в Верхней Баварии, совсем не имели исторических воспоминаний, и в их стиле нет пережитков гетерогенных стилей прошлого. В музыке, в особенности церковной музыке XVIII столетия, такие пережитки, к несчастью, были, и современники называли их строгим стилем — *stile osservato*. Церковные творения Моцарта написаны частью в смешанном стиле. Мы уже указывали на это: традиция требовала, чтобы некоторые разделы мессы — «Cum sancto spiritu» или «Et vitam venturi» и другие завершающие части литургических текстов — были фугированы, то есть разработаны в полифоническом, архаичном стиле. Моцарт же — традиционалист. Как традиционалист и честолюбивый музыкант, он придавал значение именно такого рода роскошным контрапунктическим частям, и чем больше писал в подобной манере, тем силь-

нее выступал дуализм его церковного стиля. Правда, но всюду. Однако до конца жизни он этот дуализм так и не преодолел, вплоть до Реквиема — в полную противоположность его инструментальным произведениям и его опере... Вот *такой* «эстетический» упрек, если угодно, можно сделать церковной музыке Моцарта.

Но нельзя упрекать Моцарта в том, что его музыка слишком светская, недостаточно благочестивая, недостаточно католическая, что она не вполне соответствует посланию Папы Пия X о церковной музыке от 22 ноября 1903 года. Даже нелитургической — и то ее не назовешь. Моцарт всегда использует полный текст мессы или литании. И только в редких случаях текст этот становится менее доходчив из-за Polytexture, то есть одновременного исполнения певцами некоторых частей, тогда как, согласно литургическим правилам, они должны строго следовать одна за другой.

Повторяем, церковная музыка Моцарта католична в высшем смысле этого слова. Это значит, что она «благочестива» как произведение искусства, а благочестие художника может выразиться единственно в стремлении и старании создать произведение совершенное. Иначе ханжеские картинки, бутафорские гроты Лурда, сахарные младенцы Иисусы, изготавливаемые священной индустрией, оказались бы куда более католическими, чем фрески Джотто или картины Дуччо, а скучные «назарейские» мессы или гимны каких-нибудь Этта или Айблингера — католичнее, чем «Misericordias» или «Ave verum» Моцарта.

Католицизм — в высшем смысле этого слова — моцартовской церковной музыки заключается даже не в мнимой и спорной «величавости», то есть не в соответствии ее масштабам романского или готического собора, а в ее гуманности, в призыве, обращенном ко всем верующим и младенчески-чистым сердцам, в ее непосредственности. Если же ратовать за «чистоту стиля», то, конечно, ее не следует исполнять в готических соборах, и еще того менее в церквях XIX или XX столетия, точно так же, как не следует исполнять хоральные обработки Перотинуса или мессы Обрехта в церквях стиля рококо. И нельзя упрекать Моцарта в том, что свои мессы, вечерни, обедни, оффертории, мотеты, литании, гимны он сочинял в духе своей эпохи, так же, как нельзя упрекать Джамбаттиста Тьеполо в том, что при создании религиозных картин он исходил из тех же художественных предпосылок, что и при создании исторических и мифологических сцен. Камнем преткновения это явилось бы только для — увы! — столь «просвещенного» и — увы! — столь александринского XIX столетия.

О, разумеется, и в XVIII столетии были рационалистические головы, которых шокировала праздничность католической церковной музыки, разлад между словом и звучанием, особенно в Кугие и в Agnus Dei. Патер Мейнрад Шпис, хоровой регент в монастыре Ирзее, что в Баварии, в своем «Учебнике композиции» утверждает, что элементарная логика должна была бы воспрепятствовать «легкомысленным парням, занимающимся композицией», сочи-

нять музыку на манер плясовой к «„Kyrie eleison“, или „Господи, помилуй!“, исполняемому в церкви перед причастием». И он призывает руководителей и попечителей церкви выставить этих «наглых музыкантов», подобно тому, как Христос изгнал из храма менял и торговцев. «Истинно говорю вам! Дабы современное музыкальное сочинение произвело желаемый эффект у слушателей, требуется мысль, ум, блеск...» А Иоганн Бэр, придворный концертмейстер в Вейсенфельсе, в своих «Музыкальных дискуссиях» говорит о тексте *Kyrie* следующее:

«Этот текст должен быть текстом жалобным, и просящий должен предстать в образе печальника, а не победителя... Однако даже если изъять трубы, все равно большинство *Kyrie* сочиняется с такими веселыми фугами, темами и прочим подобным, что они кажутся скорее роскошными, чем смиренными, веселыми, а не печальными; словом, они подобны пляскам, а не жалобам Иеремии». Что ж, это можно отнести и к Баху. Достаточно вспомнить его *Kyrie* из мессы *A-dur*. Впрочем, тех же «компонистов» Бэр пытается «также и немного защитить». Ибо «на торжественных празднествах музыка подобна платью на причащаемомся. А разве причастник не преисполнен благоговения, несмотря на то, что он нарядно одет? Так и природа *Kyrie* — она не может измениться от того, что его пышно интонируют и исполняют!..»

Да, и Моцарт, и Гайдн, и многие их современники были преисполнены благоговения, несмотря на «нарядное платье». Сочиняя мессу, Моцарт помнит, что она должна быть торжественной, хотя никогда не забывает об «экспрессии», и очень рано начинает писать именно торжественные мессы. Его первый опыт — французского песенного склада *Kyrie F-dur* (К. 33), написанное в Париже 12 июня 1766 года. Но всего двумя годами позднее, в Вене, Моцарт сочиняет мессу для особо торжественного события — для освящения церкви в сиротском приюте на Реннвег. Это *missa solennis* большого объема и рассчитанная на большой состав участников (хор, солисты, струнные, два гобоя, три тромбона, четыре трубы и литавры).

Она и есть загадочная, вызвавшая оживленные споры месса *c-moll* (К. 139). До последнего времени я считал, что месса, написанная для приюта (К. 47-а), утеряна, а эту, *c-moll*, относил к несколько более позднему времени. Но я вынужден согласиться с В. Куртеном, который настаивает на том, что месса *c-moll* была написана к 7 декабря 1768 года. Вопреки началу *c-moll*, это вовсе не траурная месса на смерть архиепископа Сигизмунда, как полагают Визева и Сен-Фуа: *c-moll* здесь только усиливает торжественность, а траурная месса — это ведь реквием (и мы знаем, что реквием этот, тоже в *c-moll*, написал Михаэль Гайдн). Приведем чисто внешнее обоснование — в Зальцбурге в распоряжении мальчика, на худой конец, могли быть четыре трубы и три тромбона, но у него не было разделенных альтов, — в зальцбургской церковной музыке альты чаще всего даже не помечались. И еще: было

бы странно, если б Леопольд Моцарт не сохранил рукопись именно этого произведения, которым он так гордился. Наконец, обособление внутреннее: мальчик, который той же осенью 1768 года (и это уже бесспорно) написал вдохновенное и великолепное, при всей примитивности, «*Veni sancte spiritus*» (К. 47), который меньше чем через год написал столь же бесспорную Доминикус-мессу (К. 66), был, конечно, в состоянии написать и эту мессу *c-moll*.

Но как же справляется юный композитор со своей задачей? Он следует итальянским образцам, которые считает для себя высоким мерилом, и находит их у самого влиятельного и почитаемого композитора, проживавшего в то время в Вене и очень к нему благоволившего — у Иоганна Адольфа Хассе. Из *Kyrie* после многократных торжественных возгласов и медленной интродукции *c-moll* у Вольфганга получается веселое *Allegro D-dur*, трехдольное (три четверти), с чередованием *sol* и *tutti*, с хоровой декламацией, то прерываемой, то объединяемой оркестровыми ритурнелями; мотивы здесь примитивны, форма близка к сонатной. Отдельно еще раз пишется *Christe* в тональности субдоминанты, для одних только солистов (оно соответствует, примерно, *Andantino* в симфонии), затем снова повторяется шумное *Kyrie*. Тут царит торжественность, а не экспрессия.

*Gloria* и *Sanctus* вырастают в большие кантатного типа части, с обычным членением и обычным подчеркиванием живописно-символических мест текста. В нашей мессе *c-moll* слова «*Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus*» переданы хоровой декламацией и подчеркнуты пышной оркестровкой; «*Laudamus te*» изложено в виде дуэта сопрано и альты; это — грациозное *Andante G-dur*. «*Gratias*» опять же представляет род миниатюрной увертюры с контрастным сопоставлением темпов *Adagio* и *Vivace*, но с сильнее хроматизированной мелодикой. «*Domine Deus*» — дуэт для тенора и баса, на этот раз более подвижный и в *F-dur*. В центре *Gloria* оказывается «*Qui tollis*»: это хоровая часть в *f-moll*, в темпе *Adagio*, с мрачной гармонизацией, с торжественными триолями в сопровождении. Затем следуют соло сопрано — «*Quoniam tu solus sanctus*» (*F*) и бурное фугато в основной тональности: «*Cum sancto spiritu in gloria Dei patris. Amen*». Таким же образом разработано и *Gredo*. «*Incarnatus*» — это снова дуэт (по странному совпадению размер и тональность здесь те же, что и в «*Incarnatus*» большой мессы *c-moll* 1783 года); «*Crucifixus*» и «*Et Resurrexit*», как и полагается, контрастны; «*Et in spiritum sanctum*» представляет собой светлое теноровое соло и после хоровой части («*Et in unum sanctum*») опять же завершается с контрапунктической пышностью — на этот раз двойной фугой «*Et vitam venturi*». Строение остальных трех частей мессы определяется как бы само собой. Шумное *Sanctus*, выдержанное в основной тональности и с «*Pleni sunt*» в более быстром темпе; *Benedictus*, большей частью для солистов или соло, чаще всего в тональности субдоминанты и скрещенное с «*Osanna*»; *Agnus Dei*, вначале печальное, но со слов

«Dona nobis» торжественное и радостное, дано в качестве завершения ц прощания.

Такова традиция, и ей следует подчиняться. Церковная музыка существует не для экспериментов; в ней нет места субъективным чувствам, она требует достойного поведения и в печали, и в ликовании. При этом остается достаточно возможностей, чтобы композитор, незаметно пользуясь символами, мог проявить свою индивидуальность, например, в «живописном» толковании «ascendit» и «descendit»; да и слушатели сумеют оценить, как он справится с противопоставлением «Crucifixus» и «Resurrexit». Но с такого рода вещами Моцарт справлялся легко еще в детские годы, и уж меньше всего его заботило то обстоятельство, что, соединяя галантные и ученые части, он, с точки зрения пуританской эстетики, участвует в недопустимом смешении стилей. Ибо такое смешение было традицией. Тем поразительнее подход Моцарта к прозаическому тексту мессы — то, как он его мелодизирует и ритмически организует, как он его округляет, повторяя отдельные слова, как с помощью объединяющих скрипичных мотивов — пусть даже примитивных — связывает отдельные части в единое целое.

В ближайшем родстве с этим сочинением c-moll находится *missa solennis* C-dur (K. 66); Моцарт написал ее для первой службы, которую должен был отправлять Каэтан Хагенауэр, сын домохозяина Моцартов Лоренца Хагенауэра. В пору, когда Моцарты совершали свое большое турне, Каэтан вступил в бенедиктинский монастырь св. Петра, и 15 октября 1769 года он, уже как отец Доминик, торжественно приступил к отправлению своих обязанностей в монастырской церкви. Поэтому месса и называется Доминикус-месса. Но для столь почетного дня в жизни своего друга Моцарт сочинил не только мессу, но и офферторий к ней — антифон «Benedictus sit Deus» (K. 117); неудивительно, что в дневнике патера отмечено: «Месса длилась больше двух часов». Вероятно, и большинство прихожан — те, кто хоть сколько-нибудь разбирались в музыке, — слушали офферторий с величайшим изумлением. Это точный слепок с итальянской симфонии: Allegro — Andante F-dur — Allegro; но «финалу» Моцарт придал облик одновременно и оригинальный, и церковный — он использовал в качестве второй темы литургический псалом:



но сопроводил его шумной и явно светской фигурацией скрипок. В строении самой мессы, в членении текста на Gloria и Credo, в распределении его между хором и solo, в соотношении галантных и ученых разделов Моцарт в точности следует тому же образцу,

что и в венской мессе c-moll. И все же эта, в C-dur, будучи не короче венской, по мелодике душевнее и индивидуальнее, чем месса c-moll, исполненная в присутствии императрицы. Сколько раз уже отмечалось — или порицалось — или извинялось — вальсообразное вступление:



Что ж, подобные нарекания или оправдания можно бы адресовать и к детски наивным темам «Dona nobis». Но наряду с такими местами есть части, уже свидетельствующие о зрелости воззрений и широте концепции, — «Crucifixus» или «Miserere nobis».

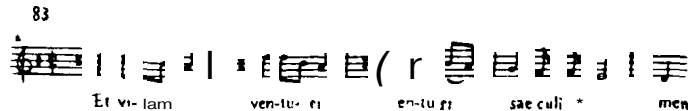
От такого рода больших *missae solennes*, написанных для особых случаев, резко отличны *missae breves*, предназначенные для обычной воскресной службы. Они исполняются без пышного сопровождения, нередко удовлетворяясь только струнными, и, что особенно важно, Gloria и Credo — то есть те части мессы, которые особенно богаты текстом, — не расчленяются здесь на два самостоятельных раздела. Soli выделяются непосредственно из хора и снова сливаются с ним. Смена выразительных средств происходит не только быстрее, но и незаметнее. Композитор не отказывается ни от галантности, ни от учености, но противоречия смешанного стиля выступают здесь не столь отчетливо.

Две таких мессы Моцарт написал еще в ранней юности (тогда же, когда писал и свои *missae solennes*), одну в Вене, осенью 1768 года (G-dur, K. 49), другую — по возвращении оттуда в Зальцбург, 5 февраля 1769 года (d-moll, K. 65). Венская месса требует — отметим это — участия альта в сопровождении, а зальцбургская — нет. Еще сочиняя мессу G-dur, Моцарт понял, что особенно важно в ее композиции, и прежде всего в композиции Gloria и Credo: необходимость привести эти длинные и богатые контрастами части к *единству*; и именно в Gloria он дал поразительный пример такого единства. Он достигает его не с помощью внешнего приема — хотя бы остиной скрипичной фигуры, а выявляя мотивное родство всех мелодических образований.

Еще более удивительное произведение — его *missa brevis* d-moll. Выбор тональности (сравнительно редкой) оправдан здесь поводом: месса предназначалась к открытию сорокачасового молебствия в зальцбургской университетской церкви, значит, впервые была исполнена во время поста. Правда, петь Gloria в пост



не полагается, но Моцарт все же сочинил и эту часть, ибо позднее он охотно вытаскивал на свет свои юношеские мессы. Так, в августе 1773 года, находясь в Вене, Вольфганг поручил Леопольду дирижировать Доминикус-мессой, а года два спустя еще раз ее переинструментовал, обогатив оркестр гобоями, валторнами и еще парой труб. Однако, несмотря на Gloria, наша маленькая месса d-moll действительно соответствует суровости поста; об этом прежде всего свидетельствует хроматически модулирующий Benedictus — дуэт для сопрано и альты. Месса же в целом отличается особой, даже излишней концентрацией материала. В Credo, например, мы находим яркий пример той предосудительной политекстуры, которая разрешалась, а может быть, и требовалась во времена князя-архиепископа Сигизмунда, известного своей терпимостью. Произведение отличается такой сжатостью, что противоречия «смешанного стиля» в нем почти исчезают. Правда, «Cum sancto spiritu» и «Et vitam venturi» еще сохраняют форму коротких фугато, но какова их тематика! Достаточно взглянуть на тему «Et vitam venturi»:



Да, в такой теме «учености», конечно, немного.

Среди прочих церковных произведений юного Моцарта выделим офферторий «In festo sancti benedicti», начинающийся словами «Scande coeli limina» (K. 34). Это свободный мотет, вернее, сцена для солистов и хора. Забавно, что солирующее сопрано поет здесь то, что полагалось бы петь хору, и наоборот — хор исполняет то, что обычно приличествует солирующему басу. Словом, это настоящая барочная религиозная сцена. Сочинена она была, как предполагают, к празднику св. Бенедикта (21 марта 1767) в Химгауэровском монастыре Зееон. Однако отсутствие альты скорее, опять-таки, указывает на Зальцбург. Tedeum C-dur с несложным сопровождением струнных (альта и тут нет), возникший в конце 1769 года (K. 141), играет в церковной музыке Моцарта примерно ту же роль, что скрипичный концерт (K. 218) в его инструментальном творчестве. Если концерт обнаруживает связь с концертом Боккерини, то Tedeum также непосредственно связан с Tedeum Михаэля Гайдна (1760). Моцарт следует за этим образцом вплотную, подражание можно установить почти в каждом такте. И все же произведение это столь же моцартовское, как и скрипичный концерт: уверенная композиция, захватывающая хоровая декламация, даже известная величавость — южнонемецкая, крестьянская, свойственная заключительной двойной фуге. Какое прекрасное завершение деятельности Моцарта как церковного композитора, перед началом итальянского путешествия!

Заставили ли Моцарта путешествия по Италии изменить своему идеалу церковной музыки? И да, и нет. С одной стороны, музыка, которую он слушал в итальянских церквях, была куда более «антицерковной» и «светской», куда более «оперной», чем мессы в родном Зальцбурге или в чопорной Вене времен Марии Терезии. С другой стороны, Моцарт в Болонье стал учеником падре Мартини, еще имевшего истинное, правда, в основном теоретическое, представление о якобы более чистой, возвышенной церковной музыке XVI столетия. Но мы уже знаем, что старый *contrappunto osservato*, с которым Моцарт познакомился в Болонье, оказался той пылью, которую он скоро с себя стряхнул. Он не смог ассимилировать этот стиль. И это свидетельствует о его живом уме и творческом *здоровье*. Да, в свой «итальянский период» между 1770 и 1773 годами Моцарт сделал несколько попыток писать в таком стиле: он сочинил Miserere для трех голосов и баса (K. 85) и четырехголосную missa brevis для струнных и органа, от которой сохранилось, по-видимому, только Kyrie (K. 116); потом еще одно четырехголосное Kyrie с органом (K. 221), наконец, несколько фрагментов — начала подобных же произведений. Впрочем, первое Miserere Моцарт тоже не закончил, это сделал за него энергичный И. Андрэ. И то, что он сумел дополнить моцартовское сочинение еще тремя частями, не нарушив общего стиля, является внешним доказательством безличности, «нейтральности» самого замысла. Все это были для Моцарта только упражнения.

Нет, в объятиях итальянского блеска и легкомыслия он все же не окончательно забывает о Зальцбурге, а следовательно, и о своей инструментальной выучке.

Самые обширные, торжественные его церковные произведения задуманы симфонично, вернее, в симфоническом и в то же время концертном плане. В мае 1771 года, а потом в мае 1772 года Моцарт пишет два антифона «Regina coeli» с большим оркестром. Первый антифон, C-dur (K. 108), — даже с трубами, второй, B-dur (K. 127), — по крайней мере с гобоями или флейтами и валторнами. Грубо говоря, оба они просто трехчастные итальянские *sinfonie*, со вставной вокальной частью — хором или solo, или смесью из хора и soli. «Regina coeli» был одним из четырех Маррианских антифонов, третьим по счету, которые исполнялись начиная со страстной субботы вплоть до субботы троицкой недели.

Потому-то оба произведения и звучат так празднично и виртуозно, особенно второе, хотя первое разработано еще тоньше в деталях.

В январе 1773 года в Милане Моцарт пишет мотет для кастрата Венанцио Рауццини, исполнителя главной роли в его опере «Люччио Силла». Мотет этот, «Exultate, jubilate» (K. 165), сопровождается органом. Он очень популярен, ибо честолюбивые сопрано охотно его исполняют. Если забыть о речитативе, предшествующем средней части, перед нами окажется миниатюрный

концерт с Allegro, Andante и Presto или Vivace, который по блеску и теплоте вряд ли уступит настоящему инструментальному концерту.

Дальше всего в своем итальянском легкомыслии зашел Моцарт в одной из своих литаний «de venerabili altaris sacramento», написанной в марте 1772 года (К. 125). На этот раз он взял за образец сочинение отца — и, разумеется, превзошел его. Текст этот используется, собственно, только для индивидуальной молитвы. Тем не менее Леопольд, а может быть и Вольфганг, исполнили или намеревались исполнить это произведение в Мюнхене, в день нового 1775 года во время чтения часослова. Кугие здесь представляет собой симфоническую, вернее, чистейшей воды концертную часть, особенно, если принять во внимание вставное Adagio, предшествующее вступлению хора с основной темой. Следующая часть, «Panis vivus», с солирующим сопрано — это опять-таки концертная средняя часть. Странно, что никому еще не пришла в голову мысль реконструировать подобный концерт, лежащий в основе церковного произведения. В качестве финала нашей литании можно взять «Pignus futurae gloriae» — блистательную контрапунктическую часть, почти фатально длинную и пустую. Во всей литании только в 14 вступительных тактах (b-moll) этого «Pignus» ощущается заинтересованность в тексте. По остальным же видно, что задачей Моцарта было поскорее с ним справиться, и стремился он не столько к экспрессии, сколько к блеску и торжественной приподнятости.

Да и как далеко можно было зайти, только и думая, что о беспрестанной мольбе «Miserere»? Иногда это все же удается. Но в своем соло «Panis omnipotens» тенор, не краснея, поет:



при повторении же этого места трель вырастает в настоящую *cadenza ad libitum*.

Но есть у Моцарта и другая литания, написанная годом раньше, так называемая Лауретинская — тоже В-dur. Название свое она получила от капеллы св. Марии в Каза Санта в Лорето. Надписи на стенах капеллы вошли в ее текст. Литания эта была задумана как личная молитва и, действительно, звучит совсем интимно. Она, собственно, тоже вполне итальянская, но итальянского блеска здесь нет — литания исполнена моцартовской мягкости. Одна из чудеснейших ее частей — «Sancta Maria ora pro po-

bis» — это непрерывное антифонное ариозо. А всего чудеснее замирающее окончание (b-moll) в Agnus Dei!

Жизнерадостный и пафввый контраст к этой литании представляет офферторий «Intre natos mulierum» с его кротким и поэтичным заключением — «Ecce Agnus Dei»; написан он в июне 1771 года (К. 72), к празднику Иоанна Крестителя. К этому же времени, то есть к лету 1771 года, относится и самое прекрасное церковное произведение юного Моцарта, его «De profundis» c-moll (К. 93) — самое прекрасное потому, что оно самое простое. Четырехголосный хор поет стихи 129 псалма; декламация простейшая, ариозного склада; в конце — традиционные формулы с незаметным уклоном в литургический стиль. Моцарт хотел добавить сюда две скрипки, чтобы придать звучанию легкую инструментальную окраску, но потом, очевидно, отказался от своего намерения. Существует еще произведение на слова того же псалма, написанное Глюком в последний период его творчества. Оно тоже четырехголосное, но вокальные партии сопровождает мощная и мрачная музыка оркестра. Так вот — если высочайшее искусство состоит в том, чтобы при помощи самых скудных средств выразить самые глубокие мысли и чувства, то мне кажется, что мальчик на голову разбил старого великана.

Контрастом к этому маленькому гомофонному шедевру является полифонический изложенный гимн «Justum deduxit Dominus» (К. 326), созданный несомненно в то же время. Но перед нами уже не итальянское, а *зальцбургское* сочинение. Ибо, вопреки падре Мартини, Моцарт даже в итальянские годы испытывал потребность упражняться в строгом стиле, и в качестве модели нередко пользовался произведениями зальцбургских композиторов; в первую очередь — композициями Гайдна и Эрнста Эберлина, бывшего соборного капельмейстера и начальника Леопольда Моцарта. Подражая им, он стремился овладеть именно южнонемецкой, зальцбургской, венской, фуксовской школой контрапункта. Правда, подобные определения требуют осторожного обращения — ведь контрапункт этот был в то же время и итальянским. Для отдельных частей мессы, для псалмов, гимнов, мотетов, для четырехголосного вокального ансамбля и баса, кое-когда со скудным сопровождением двух скрипок, — для всего этого и в Италии культивировался «достойный» церковный стиль. Основой ему служила порой несколько формальная, архаичная, но всегда почтенная и честная полифония — очень далекая от блистательного, виртуозного, ариозного стиля церковных произведений, предназначенных для особо торжественных случаев.

Поневоле станешь осторожным, когда узнаешь, что такого рода мотет, а именно гимн «Adoramus te» (К. 327), который обычно относили к последнему периоду жизни Моцарта и ставили в один ряд с «Ave verum», оказался только моцартовской копией мотета Квириньо Гаспарини — придворного и соборного капельмейстера в Турине. В качестве члена Болонской музыкальной акаде-

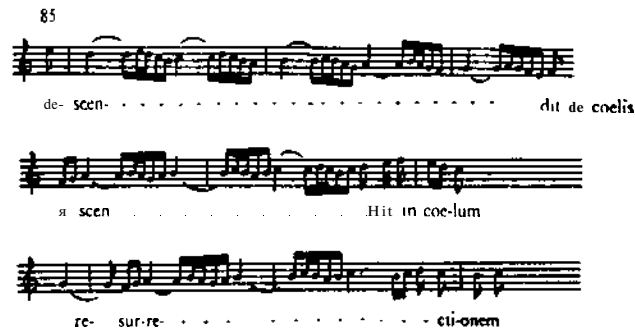
мпи он был коллегой Моцарта и, разумеется, будучи в Болонье, Моцарт мог познакомиться с его мотетом и переписать его. Это мотет c-moll, предназначенный для службы в страстную пятницу, необыкновенно красивый, и по мелодическим оборотам, действительно, родственный «Ave verum». Разве что полифония здесь кажется более «сглаженной», чем в произведениях зальцбургских композиторов.

И тем не менее можно сказать, что до 1782 года церковные произведения Моцарта обнаруживают большое влияние *зальцбургской* полифонии. Это подтверждают и документы: копии, снятые Моцартом с двух фуг Михаэля Гайдна (из его литаний «de venerabile altaris sacramento»), и особенно тетрадь с девятнадцатью церковными сочинениями Михаэля Гайдна и Эрнста Эберлина; в пылу учебного рвения Моцарт свел тут голоса в партитуру, и вероятнее всего, сделал это весной 1773 года, вскоре после возвращения из последней поездки в Италию. Он, видимо, ощущал потребность углубить для Зальцбурга свой церковный стиль. И действительно, упомянутые копии открывают новый период в деятельности Моцарта — церковного композитора, начавшийся не без влияния внешних обстоятельств и связанный с правлением нового князя-архиепископа зальцбургского, Иеронима Колоредо (1772).

Иероним Колоредо был нетерпеливый владыка и длинных месс не любил, особенно если служить приходилось ему самому. Моцарт в известном письме к падре Мартини (4 сент. 1776), к которому приложил рукопись своего «Misericordias Domini» (К. 222), сам охарактеризовал «иеронимо-зальцбургский» церковный стиль: «...наша церковная музыка очень отлична от итальянской, особенно потому, что месса, вся целиком — с Kyrie, Gloria, Credo, с epistel-сонатой, с офферториумом или мотетом, с Sanctus и Agnus Dei, — даже самая торжественная, когда служит князь-архиепископ, должна длиться не более трех четвертей часа. Необходимо специально упражняться, чтобы так писать. А ведь к тому же это должна быть месса с полным оркестром, с трубами, литаврами и т. д...»

«Очень отлична от итальянской» — следовательно, очень отлична и от болонской церковной музыки! Удовлетворить «краткий зальцбургский вкус», то есть пожелания архиепископа, можно было, идя двумя путями. И в начале лета 1773 года Моцарт действительно пошел двумя путями, подряд написав missa brevis (К. 115), к сожалению, оставшуюся незаконченной, и так называемую Trinitatis-мессу (C-dur, К. 167). Первая месса, тоже C-dur, — плод непосредственного изучения произведений Эберлина, Михаэля Гайдна, Адльгассера: четырехголосие со скромным сопровождением органа; развитие сжатое, в принципе контрапунктическое, однако, не исключающее перехода к скромному аккордовому изложению. Членение лаконичное, но достаточно свободное, чтобы предоставить композитору возможность в «Cum sancto

spiritu» развить двойную фугу; чувства и живописные символы слегка подчеркнуты; символика слов «ascendit», «descendit» и «resurrectionem» передана точнейшим образом:



Мессу эту можно было бы назвать «мотетной», но в понимании не XVI, а XVIII века, когда о свободе и текучести классической полифонии начали забывать, когда полифония, именуемая «контрапунктом», уже чуть одеревенела. Но в этом плане наша missa brevis — настоящий шедевр, созданный восемнадцатилетним юношей. Не закончил он ее, быть может, потому (месса обрывается на первых тактах Sanctus), что архиепископ требовал величайшей краткости, не желая отказываться при том от величайшего блеска. Вот Моцарт и создает свою Троицкую («Trinitatis») мессу — торжественную, со всем блеском оркестра, куда вошли гобой, две пары труб и литавр и струнные, но что примечательно — без альтов.

Как же удается здесь достичь краткости? Благодаря полному отказу от solo, благодаря объединению Gloria и Credo в целостные симфонические части, благодаря одинаковому строению некоторых разделов, которое можно было назвать *эквивалентным*. В Credo Trinitatis-мессе такими эквивалентными разделами являются «Et in unum Dominum», «Genitum non factum» и «Et ascendit», а после большой арки — то есть после вставной части G-dur «Et in spiritum», — еще и «Et expecto».

Это хоровая месса, и ее хоровая часть, включенная в симфоническое развитие, удивительным образом держится посередине между контрапунктическим и концертным стилями. Только в «Et vitam venturi saeculi» Моцарт разрешает себе пороскошествовать в контрапункте и пишет фугу, которая, возможно, и вышла за рамки, установленные Колоредо; вероятно, архиепископ слушал ее с нетерпением и недовольством. Впрочем, вся месса (включая epistel-сонату и офферторий), исполненная в надлежащем темпе, длится и вправду только сорок пять минут. Так что проблема была решена, и упражнения в церковных сочинениях такого рода принесли свои первые плоды.

Здесь уместно сказать еще несколько слов об упомянутой нами epistel-сонате как особом жанре инструментальной музыки (Моцарт оставил нам семнадцать таких сочинений). Эти церковные сонаты представляли собой как бы вставки между Gloria и Credo, точнее, между Посланием и чтением евангелия в мессе. Раз вся месса должна длиться не более сорока пяти минут, значит, соната должна уместиться в две-три минуты, не более, а это немислимо даже для Моцарта. Он находит выход, создавая части в сонатной форме, но в миниатюре, с разработкой из двух-трех тактов... В зависимости от инструментовки той мессы, куда они входят, меняется и состав инструментов в сонатах. В ряде случаев это бесспорно доказывает их принадлежность к собственным мессам Моцарта. К примеру, sonata all'epistola, написанная им для Orgelsolo-мессы (К. 337), является не чем иным, как миниатюрной первой частью клавирного концерта. Исполненная на органе в соборе, она, наверно, звучала необычно. Ходит легенда, будто Колоредо впоследствии изъял из мессы эти инструментальные вставки и поручил Михаэлю Гайдну заменить их вокальными номерами. Впрочем, если вопрос упирался в краткость, то превзойти в краткости Моцарта было вряд ли возможно\*.

Как только Моцарт может не думать об архиепископе, он тотчас же возвращается к вокальным соло cantabile. Так, в апреле или в мае 1774 года он пишет еще одну Лауретинскую литанию (К. 195), в которой возвращается к формам, характерным для более раннего аналогичного произведения; но стиль здесь уже новый, объединяющий концертно-симфонические приемы с более тонкой «работой». Если бы мы не боялись, что нас поймут ложно, мы бы сказали, что Моцарт сочетает здесь Перголези с Михаэлем Гайдном... Снова «Sancta Maria» трактовано, как Andante с soli, и находится в таком же отношении к Kyrie, как медленная часть симфонии к первой. Снова «Salus infirmorum» (в соответствующей минорной тональности) напоминает концертную часть, отделанную с филигранным изяществом, в то время как «Regina angelorum» вырастает в настоящее concertone с soli и tutti. Для Agnus Dei Моцарт пишет одну из самых божественных своих медленных частей — Adagio для сопрано и tutti, которое отвечает пению и заключает целое. Начальный мотив соло через десять лет вновь всплывает в Adagio «Jagdquartett» (К. 458):

\* Во всех семнадцати сонатах all'epistola Моцарта отсутствует альт, как и в большей части его зальцбургской церковной музыки, а также во всей танцевальной. Почему? Неясно. Я полагаю, что альт должен попросту исполнять свою партию октавой выше, вместе с басом. Но эта особенность сохранилась до последних лет жизни Моцарта, когда им был создан ряд пьес для карнавала. Среди них много танцевальной музыки, богатой выдумкой, наивной, праздничной: исполнять ее могли два разных ансамбля — две скрипки и бас или большой духовой оркестр. Но мы с первого же взгляда отличим танцевальный менуэт от симфонического. В симфоническом Менуэте непременно присутствует альт, и даже пара альтов. В танцевальном менуэте альт вообще не значится.



Можно твердить сотни раз, что подобная часть воспринимается, как инструментальная, что соло в ней скорее подходит кларнету, чем человеческому голосу; что это, по существу, неоперный оперный стиль, а вовсе не подлинный церковный. Говорящие так сто раз правы. Но независимо от нашего согласия или несогласия с тем, что по причине таких противоречий вокальный стиль XVIII столетия, конечно, должен быть осужден, что ни один современный певец не в состоянии исполнить такое произведение правильно, что Моцарт, конечно же, писал свое соло для нейтрального голоса, для кастрата, — независимо от всего этого Лауретинская литания остается сокровенной молитвой. Медленно угасая в золоте вечерней зари, она потрясает нас именно как благоговейная мольба. Adagio в струнном квартете тоже молитва. И с этой точки зрения, право же, невозможно понять, почему из двух внутренне так тесно связанных друг с другом частей одну следует признать, а другую отвергнуть. Я не завидую людям, которые из соображений «чистоты стиля» отравляют для себя восторг, вызываемый этим чудом искусства и юных чувств.

С июня по август того же 1774 года Моцарт написал еще две missae breves: F-dur (К.192) и D-dur (К. 194) — для обиходной литургической службы, обе с простым струнным сопровождением (без альта!). В них он тоже достиг идеала сжатости. Прежде всего за счет простой экономии времени: в мессе F-dur инструментальная прелюдия предшествует только Kyrie и Agnus Dei, все остальные части начинаются сразу с вокального изложения. (В мессе D-dur вообще нет прелюдий.) Концентрация достигается также за счет скупой чеканки мотивов, стремительной декламации хора и распределения многоречивых разделов текста между солистами, почти перехватывающими слова друг у друга, но все же не прибе-

гающими к предосудительной политекстуре. Gloria и Credo связаны единообразными мотивами скрипок — ну как не вспомнить о финалах оперы buffa, разделы которых зачастую объединены тем же способом, то есть с помощью остинатных скрипичных мотивов. Credo в мессе F-dur тоже спаяно, но тут объединяющую роль играет *вокальный* мотив (он будет сопровождать Моцарта всю жизнь, вплоть до финала большой симфонии C-dur). Этот начальный мотив из четырех звуков снова и снова утверждает: «Верую!», каждый раз с новым контрапунктом; под конец, в фугато на слове «Amen» — в уменьшении.

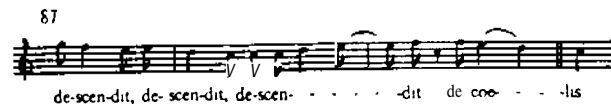
Благодаря великолепию и остроумию этой части *missa brevis* F-dur превратилась в настоящую Credo-мессу — в сущности, она имела бы больше прав на этот титул, чем награжденная им более поздняя месса C-dur (К. 257). А вот в мессе D-dur Credo просто читается священником, и только для «Incarnatus» включена самостоятельная медленная часть. «Dona nobis» в первой мессе (F) звучит легко, как финал итальянской *sinfonia*, а во второй (D) по-детски доверчиво, с явным преобладанием вокального начала.

Если придерживаться хронологии, то между обеими этими мессами следует поставить «Dixit» и «Magnificat» (К. 193), созданные в июле 1774 года. «Magnificat», судя по инструментовке (с трубами и литаврами), предназначался, видимо, для вечерни в канун какого-либо важного церковного праздника. Сочиняя эти псалмы, Моцарт оперирует все тем же *четырёхзвучным* девизом; «Magnificat» в своем контрапунктическом развитии достигает еще больших высот, чем «Dixit». Впрочем, оба несколько роскошнее, чем следовало бы.

В двух произведениях, возникших в период постановки «Мнимой садовницы» в Мюнхене, в начале 1775 года, зальцбургский стиль кажется доведенным до крайности. Одно из них — *missa brevis* C-dur (К. 220), инструментованная так же, как обе мессы 1774 года. Писалась она, по всей вероятности, в Мюнхене, но, конечно же, не для Мюнхена, хотя Леопольд Моцарт и пишет оттуда (письмо к жене от 15 февр.): «...в прошлое воскресенье в придворной капелле была исполнена *missa brevis* Вольфганга, и я дирижировал. В воскресенье исполнят еще одну...» Думается, это были обе *missae breves* 1774 года, ибо новая месса C-dur вряд ли имела бы в Мюнхене большой успех. Я готов предположить, что Колоредо, который даже на расстоянии стремился держать Моцарта на привязи, прислал ему срочный заказ. И Моцарт столь же срочно с этим заказом разделался, да еще так, словно давал понять хозяину: «Вот тебе, получай, чего желаешь!»

Мессу эту, получившую на жаргоне южнонемецких церковных музыкантов прозвище «Spatzenmesse» — «воробьиная» (из-за фигурации скрипок в Credo), — следовало бы назвать *missa brevissima*: ничем не подготовленное фугато в заключении Gloria и Credo; торопливое изложение текста, чаще всего в гомофонно-концертном стиле; едва акцентированные мистические или аффектирован-

ные моменты. Можно подумать, что Моцарт в пику архиепископу так примитивно «символизирует» слово «Descendit»:



«Симфоничность» строения мессы, ее родство со структурой буффонного финала подчеркнуты возвращением в Agnus Dei темы из *Kyrie*; это одновременно и тематическая кода всей мессы. Как явствует из письма Моцарта к отцу (20 ноября 1777), он поднес это сочинение — вместе с мессой F-dur и «Misericordias» — прелату аугсбургского монастыря св. Креста. Странно, ибо это несомненно самое слабое, самое зальцбургское из его церковных сочинений.

Совсем в другом смысле «зальцбургским» является офферторий «Misericordias Domini» (К. 222), о котором уже говорилось в связи с отношением Моцарта к падре Мартини и к полифонии. Это контрапунктическое произведение, ученое и блестящее, в духе Эберлина, Адльгассера и Михаэля Гайдна. Из двух тем, гомофонной и контрапунктической, которые Моцарт здесь скрестил и разработал на протяжении 158 тактов, вторая нота в ноту позимствована из мотета Эберлина («Benedixisti Domine»), одного из переписанных Моцартом для себя в 1773 году. В этой откровенной демонстрации своего умения Моцарт так же отдалился от собственного поэтического церковного стиля, как и в мюнхенской *missa brevissima*, только теперь оказался как бы по другую сторону от него. Нигде пропасть между галантным и ученым стилем не ощущается так отчетливо, как в этих двух произведениях, столь близких друг другу по времени написания.

Больше года потом Моцарт как церковный композитор безмолвствовал. Только в марте 1776 года он снова обретает себя в этом жанре во второй литании «de venerabili altaris sacramento» (К. 243), которая по тексту странным образом отличается от первой (К. 125, 1772). Мы намеренно говорим: Моцарт вновь обретает себя, — ибо эта литания оказалась одним из самых индивидуальных, самых моцартовских творений. Не восхищаться ею, не любить ее могут только пуристы, отстаивающие «чистоту» церковной музыки. Но это примерно то же, как если бы кому-нибудь вздумалось отрицать художественные достоинства «Страшного суда» или «Сошествия во ад» Рубенса из-за того, что там некоторые блаженные или обреченные на адские муки особы женского пола не стесняются обнажать свои тайные прелести. А ведь в XVII и XVIII веке это нисколько не шокировало верующих.

На этот раз, поскольку Моцарту не надо было считаться со вкусами архиепископа, он как музыкант вообще не хотел себя ничем ограничивать. Он мыслит пространно, опять пишет боль-

ше арии для солистов, широко использует полифонию и в «Pignus» сочиняет такую двойную фугу, в сравнении с которой фуга из «Misericordias» кажется только этюдом. Эта фуга — один из величайших шедевров, созданных Моцартом в зальцбургском контрапунктическом стиле.

Наряду с этим Моцарт пишет гомофонные эпизоды, звучащие столь «современно», что кажется, будто они перешли сюда из Messa da Requiem Верди — такие, например, как tutti из «Hostia sancta»:

88 *[Allegro comodo]* Tutti with full orchestra

mi-se-re-re, misere-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re, mi-se-re-re no-bis

Для кого писал это Моцарт? Трудно удержаться от мысли, что у слушателей подобной литании благоговение смешивалось с интересом, свойственным знатокам. Они присутствовали на концерте под видом литургии. Этому соответствуют и колоратурные арии с облигатным сопровождением, и невероятно яркая оркестровка (заметим, с двумя альтами), и контрастное последование частей. Как эффектно вступает «Tremendum» с его тремя тромбонами! И снова Agnus Dei, в качестве «тематической коды», возвращает нас к Куге. Право же, именно такие произведения имел в виду Моцарт, когда весной 1791 года в своем прошении к «Высокому мудрому венскому магистрату» говорит о своих «познаниях, приобретенных также и в церковном стиле».

Кажется, что вторая литания вновь усилила охоту Моцарта писать для церкви. В мае 1776 года — дата эта довольно точна, и ее подтверждают некоторые внешние и внутренние обстоятельства, — появляется новая месса C-dur (K. 262), прозванная Missa longa за ее необыкновенную длину. И эта длина, и инструментовка мессы свидетельствуют о том, что она написана для исполнения не в соборе, а скорее всего в церкви св. Петра, к новехонькому убранству которой в стиле рококо она вполне подходила.

Объем произведения все же не позволяет включить его в жанр missa solemnis: это все еще missa brevis — хоровая месса, ожив-

ленная сольными партиями, но без арий; строение некоторых ее частей все еще «симфонично»; правда, внутри этих рамок Моцарт широко использует контрапункт в самых разнообразных формах и, завершая Gloria и Credo, пишет две великолепные, горделивые фуги. Кажется, он этим и удовольствовался, так как с тремя последними частями разделался быстрее. Поэтому в целом мессе присущи некая двойственность и неполнота. Может быть, она строже, церковнее, чем обе литании, но в ней меньше сердечности, индивидуальности, теплоты.

Это относится и к оффертории «de venerabili sacramento: Venite populi», написанному чуть позднее, быть может, в июне 1776 года, к дню Вознесения (K. 260). Предназначался ли этот офферторий для собственной литании Моцарта, или для чужой — неизвестно. Если для чужой, то Моцарт позволил себе вольность, ибо этот трехчастный офферторий с Adagio в середине и кратким возвратом к началу требует участия такого мощного аппарата, как двойной хор — два четырехголосных хора создают здесь впечатление контрапунктически оживленного спора. Вряд ли Моцарт был знаком с венецианскими двойными хорами, однако, используя чередование хоров, эффекты эхо, скрещение полухоров, он приходит к тем же решениям, что и Джованни Габриели или Джованни Кроче; не удивительно, что Брамс, любитель старинной музыки, добился в 1873 году опубликования этого произведения, а Франц Вюльнер включил его в свои классические «Упражнения для хора» (в обработке для хора a cappella).

В ноябре-декабре 1776 года Моцарт пишет три мессы, одну за другой, все три в C-dur (K. 257, 258 и 259). Чтобы легче отличить одну от другой, мы сразу же сообщим их «прозвища»: Credo-месса, Шпаур-месса и Orgelsolo-месса. От двуххорного оффертория, написанного весной того же года, первую из этих месс отделяет такая пропасть, что знаем мы только эти два произведения, мы решили бы, что они принадлежат двум разным авторам. Невозможность проследить за ростом и процессом творчества большого мастера нигде не проявляется столь очевидно, как в данном случае. К тому же в промежутке между обоими церковными сочинениями не возникло какого-либо другого произведения, которое помогло бы нам перекинуть мост через эту пропасть — только Хафнер-серенада, несколько арий buffa и дивертисментов.

Так что же, все-таки, случилось? Революция должна была произойти одновременно как в душе Моцарта — в результате какого-либо волнующего события, заставившего его на время посвятить себя в основном церковной музыке, — так и в его профессиональных воззрениях, в самом понимании стиля церковной музыки. Он вынужден был задуматься над тем, как писать еще более кратко, и на этот раз не ради архиепископа, а ради собственных интересов. Он окончательно отказывается от учености, но без окончательного отказа от полифонии. Просто полифония, как п гомофония, приобретают у него новый смысл. Гомофония Моцарта

утрачивает галантность. Она столь же, а может быть и еще более «нецерковна», чем прежде, но становится сердечнее, проще, индивидуальнее. После ученой, после мотетной, после галантной церковной музыки Моцарта наступает пора его песенной церковной музыки — так хотелось бы ее определить. В данном случае речь идет о песенного типа мессе.

Нельзя сказать, что у Моцарта не было собственных идей в этой области, за которые он мог «зацепиться». «Вердианский» эпизод во второй литании «de venerabili» был именно такой идеей. И действительно, эта *missa brevis*, эта вторая *Credo*-месса знаменует начало того процесса развития, конец которого венчает Реквием Верди. То же благоговение, то же младенчески-религиозное отсутствие страха перед богом и та же мелодическая непосредственность, способствующая как предельной краткости, так и яркости творческих находок. *Credo*-девиз, которому месса обязана своим названием (*Credo*-месса), здесь не является основой контрапунктического развития, как в мессе *F-dur* (К. 192, 1774). Этот мистический моцартовский девиз — мотив из четырех звуков на сей раз играет роль в *Sanctus*. Здесь он подчеркнуто прост и звучит каждый раз, как детский возглас. Но там, где он появляется, полифония более содержательна, чем вся ученость прежних месс. Моцарт нашел в своей церковной музыке новый выразительный стиль.

Обе мессы, написанные в декабре 1776 года, не достигают той же высоты, что ноябрьская Шпаур-месса (К. 258), как называет ее Леопольд в письме от 28 мая 1778 года, написана, вероятно, к консекрации (посвящению в духовный сан) графа Франца Йозефа фон Шпаура, впоследствии декана зальцбургского собора, — торжества, на котором, конечно, присутствовал архиепископ. Она, правда, столь же проста и непосредственна в своей выразительности, что и *Credo*-месса, так как маленькие полифонические эпизоды или элементы фугато в *Gloria* не имеют большого значения. Что же касается средств изобразительности, то Моцарт все больше перемещает центр тяжести в сторону вокала; вместе с тем, мотивы сопровождения в партиях обеих скрипок обретают все большую независимость. Они подчеркивают, так сказать, симфоническое единство частей, не воздействуя активно на их выразительность.

Все совершеннее становятся формулы, обеспечивающие предельную краткость: это прежде всего относится к *Orgelsolo*-мессе (К. 259); ее *Credo* — оно состоит всего из 84 тактов — является в этом смысле, так сказать, рекордным. Заметное исключение в обеих мессах составляет только *Benedictus*. В Шпаур-мессе это странная, как бы торжественно шествующая часть, с непрерывным противопоставлением, скрещиванием, объединением хора и *solī*. Кажется, будто адепта посвящают в таинство мистерий, и собравшиеся вновь и вновь заставляют его повторять свой обет. Во второй мессе *Benedictus* выделяется благодаря обязательной партии органа, которой требуемый быстрый темп (*Allegro vivace*) сооб-

щает особый блеск. Обе мессы полны своеобразия и красоты, но особенно поражает благоговейное «лидийское» окончание «*Dona nobis*» в Шпаур-мессе — вот уж совсем не буффонный финал.

После этих сочинений Моцарт как церковный композитор опять замолкает почти на целый год. Но поздним летом или осенью 1777 года он пишет новую мессу (*B-dur*, К. 275), где с такой естественностью возвращается к задушевности, детскости, песенности первой мессы *C-dur* 1776 года, что мы сочли бы их близнецами, если бы не знали точно даты появления обеих. Месса *B-dur* была исполнена 21 декабря 1777 года, вероятно, впервые, ибо на другой же день Леопольд пишет сыну в Мангейм: «Все предыдущее я написал вчера, 21-го, после воскресной службы; исполнялась твоя месса *B-dur*, и кастрат [Чекарелли] пел неподобающе...»

Думаю, что это была месса, написанная по обету, который Моцарт дал и выполнил перед началом большого путешествия в надежде, что поездка будет удачной; спета же она была во время службы, как видно, уже после его отъезда. Если бы нам было дозволено дать мессе название, мы окрестили бы ее «Обетная» или, еще лучше, «месса Марии». Она так интимна, состав оркестра так скромнен, так лиричен, что это придает ей почти личный характер, благодаря чему разница между церковным и светским стилем, в сущности, исчезает. Примем во внимание также свойственное ей южнонемецкое, «популярное» начало, и станет ясно, почему ни одна другая месса Моцарта не попадает так часто среди старых рукописных копий, хранящихся на хорах австрийских и баварских церквей. «*Dona*» здесь род «водевиля», похожий на тот, что впоследствии встретится нам в заключительной сцене «Похищения из сераля»: *tutti* и *solī* вновь и вновь возвращаются к великолепной начальной мелодии. В то же время мессе присущи изысканная и скромная полифония и, прежде всего, хроматическая живость и смелость — Моцарт остается Моцартом, даже погружаясь в народную стихию. Название «месса Марии» может быть оправдано и тем, что офферторий в честь богородицы — «*Alma dei creatoris*» (К. 277) относится, по всей видимости, к ней же. Во всяком случае стиль здесь единый: тот же состав, *solī* и *tutti* изложены сугубо лирично, почти сплошь гомофонно, и столь же просто и задушевно, как в мессе.

Перед разлукой с родным домом, 9 сентября 1777 года, в канун рождества богородицы, Моцарт еще раз и еще больше от себя лично обращается к деве Марии в *Graduale* или мотете «*Sancta Maria, mater Dei*» (К. 273): «Поддержи в этот трудный час преданного раба твоего...», «...в жизни защити и от смерти сохрани меня», — выпевает и подчеркивает он.

Великолепный этот мотет занимает место как раз посередине между «*De profundis*» (К. 93, 1777) и «*Ave verum*» (К. 618, 1791), с которым его объединяет точно тот же состав — четырехголосный хор, струнные и орган. По своим достоинствам мотет, возможно, равен «*Ave verum*». В нем пленяют высокое мастер-

ство и песенность, глубина и простота, преклонение перед божественным, неисповедимым и доверчивая чистота чувств. Да, можно сказать: эта музыка полна упования. И слушая ее, трудно не думать о поворотном мгновенье в жизни Моцарта, с которым она связана: юность, *счастье* юности миновали. Началась полоса разочарований на его жизненном пути. Святая дева не очень-то спешила к молениям Моцарта.

В начале 1778 года, задержавшись во время путешествия в Мангейме, Моцарт задумал было написать большую мессу. Ему, видно, надоело писать для флейты по заказу голландского мещанина: «...Иногда, для разнообразия, я писал и другое — не только дуэты для клавира и скрипки, но еще немного и мессу... если бы курфюрст был здесь, я бы с ней быстро справился...» (14 февр. 1778). Но закончил он только *Kyrie Es-dur* (K. 322), в котором применил усиленный состав оркестра (поскольку мы не в Зальцбурге, значит, есть и альт). Глубина концепции и тончайшее использование всех вокальных и инструментальных групп, а вовсе не только торжественная тональность, напоминают нам здесь о «Волшебной флейте». Но от других частей мессы сохранилось лишь начало *Sanctus* или *Benedictus*.

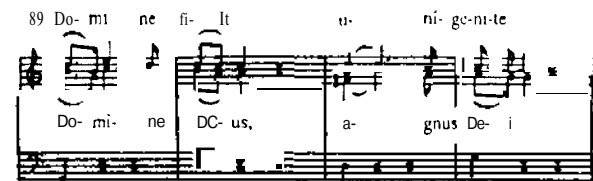
Знакомство с таким произведением заставляет особенно сильно пожалеть об утрате восьми вставных номеров, сочиненных Моцартом для *Miserere* Игнаца Хольцбауэра (Париж, март-апр. 1778; К. прил. 1). Ведь он, конечно, постарался не только писать в стиле весьма серьезно работавшего Хольцбауэра, но и превзойти его.

Вернувшись домой, Моцарт в марте 1779 года пишет новую мессу (K. 317), известную под названием Коронационной; считается, что написал он ее тоже во исполнение обета, ко дню чудесного увенчания короной (1751) иконы богородицы (*Maria am Plain*) в церкви на плато близ Зальцбурга. В память об этом увенчании каждый год, в пятое воскресенье после троицына дня, в церкви Вознесения, где произошло чудо, совершалось торжественное богослужение; и если легенда не лжет, значит, мы обладаем еще одной моцартовской мессой Марии.

Правда, в связи с обстоятельствами, она, конечно, должна была иметь совсем иной характер, чем месса *B-dur* 1777 года. Архитектоника ее, действительно, сложнее, торжественность выражена сильнее, контрасты выступают резче. Кажется, что к симфоническому единству мессы, к крупной форме Моцарт подходит теперь много свободнее; убедительнейшим примером служит использование музыки «*Descendit di coelis*» в «*Amen*» из *Credo*, или повторение *Andante* из *Kyrie* в «*Dona nobis*», придающее завершенность целому.

Часто и справедливо отмечалось, что соло сопрано в *Agnus Dei* является предвестником арии графини «*Dove sono*» из «Свадьбы Фигаро», что *Benedictus* начинается так, как если бы это было рондо в сонате. «Популярное» — например, соло сопрано и альт

в *Gloria* (отметим его, кстати, и как пример предосудительной политекстуры):



здесь соседствует с предельно утонченным — напомним хотя бы *Maestoso* в *Kyrie*, где фанфарный мотив исполняют не трубы, а скрипки. Новой — быть может, в результате впечатлений, полученных во время большой поездки, — оказалась способность Моцарта, не нарушая закономерностей крупной формы, мгновенно переходить из сферы обыденного в сферу строгого, глубокого, грандиозного искусства. Особенно много таких откровений в *Credo*, и может быть самое прекрасное из них — скорбное «*Crucifixus*».

Эта месса уже приближает нас к произведению, которое является вершинным в церковном творчестве Моцарта: к гигантскому «торсу» мессы *e-moll* 1783 года. Близость ее становится еще ощутимее при знакомстве с «*Vesperae de Dominica*» (K. 321) — вечерней, которую Моцарт написал в том же 1779 году (к сожалению, мы не знаем, для какой цели, и поэтому не можем установить точную дату ее появления). Контрасты здесь подчеркнуты еще сильнее, чем в мессе, взять хотя бы соотношение тональностей в этом последовании из шести псалмов: только «*Dixit Dominus*» и «*Magnificat*» (первая и последняя части) написаны в основной тональности *C-dur*; «*Confitebor*» в *e-moll*, «*Beatus vir*» в *B-dur*, «*Laudate pueri*» в *F-dur*, «*Laudate Dominum*» в *A-dur*.

О соблюдении именно церковного стиля Моцарт не заботится совсем, и те, кто пытается оправдать или извинить это безразличие, рассматривая произведение, как некую разновидность оратории, лишь подтверждают истинное положение вещей. В «*Laudate pueri*» и «*Laudate Dominum*» предельно резкие контрасты следуют вплотную друг за другом. Вторая из этих частей — попросту церковная колоратурная ария с обязательной партией органа; первая — хоровая, вполне законченного мотетного склада. Начинаясь со строгого канона *a cappella*, она развивается все свободней и свободней; «*Laudate pueri!*» — эта музыка словно струится из уст мраморных мальчиков-хористов, изваянных Донателло.

Отправь Моцарт эту часть падре Мартини в Болонью, возможно, он стяжал бы больше похвал, чем за мюнхенское «*Misericordias*», — даже если бы суровый мастер попрекнул его тем, что строжайший стиль начала не был выдержан полностью. Но Моцарт внутренне уже ни от кого не зависит, он следует собственному



представлению о стиле... Юношеская сердечность, песенность церковных сочинений 1776 года теперь уступила место пылкой мужественности и, мы бы сказали, страстной, бурной торжественности (убедительный пример тому — «*Beatus vir*»). Хор и оркестр становятся все независимей друг от друга; в хоре подчеркивается вокальное начало, в оркестре — инструментальное. И все же их единство совершеннее, чем когда-либо. Вероятно, самые индвидуальные части в этой вечерне — первая и последняя. В конце первой снова появляется **четырёхзвучный** моцартовский девиз, а в последней, в «*Magnificat*», композитор, не меняя темпа, сплавляет церковное величие со светскостью, присущей симфоническому Allegro, и при этом непостижимым образом добивается цельности.

Тот же характер бурной торжественности присущ двум фрагментам: *Kyrie* (К. 323) и «*Regina coeli*» (К. 276). Оба они в *C-dur*, оба относятся к последнему или предпоследнему зальцбургскому периоду. *Kyrie*, с его богатейшей оркестровкой, было в свое время доведено до конца; судя по тому, что альт здесь не только наличествует, но имеет облигатную партию, сочинение вряд ли предназначалось для службы в соборе, а возможно, оно является первой частью литании, в которой Моцарт дал себе волю и осуществил свой замысел с барочным размахом и величайшей свободой. Максимилиан Штадлер, друг Моцарта и Констанцы, с грехом пополам завершивший, вернее, закругливший эту литанию, с полным правом назвал ее шедевром. «*Regina coeli*» — несколько проще по составу и сочиненная, быть может, для повторного исполнения Коронационной мессы, — является образцом того церковного стиля, который характеризует последний зальцбургский период: текст Марианского антифона не разбит здесь на отдельные контрастные части, как в антифонах 1771 и 1772 годов, — Моцарт трактует его как грандиозное слитное целое. Композиция сродни концертному Allegro по богатейшим соотношениям *tutti* и *sol*, по тончайшей разработке функций отдельных групп, по совершенной ясности формы; она полна того же церковно-мирского содержания, что и величайшие творения зодчего Фишера фон Эрлаха. Ибо музыка эта взорвала бы миниатюрные церкви рококо — она для них слишком высока.

Год спустя после Коронационной мессы, в марте 1780 года, Моцарт сочиняет новую, последнюю зальцбургскую мессу и опять в тональности *C-dur* (К. 337). Традиционное ее обозначение — *missa solennis*, но по сути это настоящая *missa brevis*, в которой надо как можно скорее разделаться с *Gloria* и *Credo*, — словом, истинно зальцбургская, архиепископская месса. Отсутствие альты в оркестре — еще одно доказательство того, что месса предназначалась для исполнения в соборе и в присутствии архиепископа. Кажется даже, что Моцарту дано было особое указание — писать как можно короче, так как имеется еще второе незаконченное *Credo* для той же мессы с необычным обозначением: *Tempo di*

*Ciaccona*. Это попытка вместить в ход развития *Credo* также «*Incaratus*» и «*Crucifixus*»; из-за этого яростный темп части на протяжении 19 тактов несколько замедляется.

Но и в *Gloria*, и в доведенном до конца *Credo* Моцарт проявил величайшие находчивость и лаконизм. Он возвращается здесь к симметрично-симфонической структуре, так что, к примеру, «*Et resurrexit*» соответствует началу части, а «*Et vitam venturi*» — «*Descendit de coelis*». Впрочем, впечатление такое, будто Моцарт надеялся с помощью трех первых частей, написанных соответственно приказу, усыпить недоверие архиепископа. Ибо *Benedictus* — самое необычное и революционное явление во всей церковной музыке Моцарта: эта обширная часть в суровейшем *a-moll*, написанная строжайшим контрапунктом, выражает не привычно ласковое приветствие тому, «кто грядет во имя господне», а скорее скорбь и жалобу. И хотя в известном смысле это вполне «церковное» сочинение, оно все же отдает богохульством. Словно желая доказать Колоредо, что он всегда помнит о своих обязанностях придворного органиста князя-архиепископа, Моцарт создает в *Agnus Dei* длинное соло для сопрано с облигатным сопровождением органа и солирующих духовых, с коротким заключительным *tutti*. Вообще строптивый Моцарт 1780 года во всем верен себе: весьма искусно раздражая Колоредо, он столь же искусно умеет отстаивать собственные идеалы, ибо и в этой мессе полно глубоко личных и неожиданных черт. Такова символика «*Deum de Deo*» в *Credo* и тихий, совсем не торжественный конец «*Dona*».

Примерно так же, как эта месса относится к Коронационной, так «*Vesperae solennes de confessore*», созданные в 1780 году (К. 339), — более точной даты мы не знаем, да ее и нельзя установить, ибо в тексте отсутствует какое бы то ни было указание на *confessore*, или **святого**, — относятся к мессам предыдущего года. В кругу тональностей *C — Es — G — D — F — C* Моцарт действует, пожалуй, еще свободнее, еще сильнее сталкивает противоположности. «*Laudate regem*» на этот раз — архаизированная fuga; ее тема с характерным ходом на уменьшенную септиму имеет длинный ряд предков — их можно проследить через Генделя («*Мессия*», клавирная fuga), Кунау, Букстехуде, Любека, вплоть до Пахельбеля; впоследствии Моцарт снова использует ее в *Kyrie* из Реквиема. Часть эта не лишена налета учености, поражает роскошными инверсиями и прочими «искусностями». Но непосредственно за ней следует «*Laudate Dominum*»: свободно парящее соло сопрано на мягком хоровом фоне — вещь, обладающая таким волшебным звучанием, такой поэтической, далекой от всего церковного выразительностью, что трудно найти ей равноценную параллель, разве что шубертовскую серенаду op. 135 для солирующего альты и женского хора. Церковным с точки зрения пуристов может быть здесь только заключительный грандиозный «*Magnificat*», и то лишь в какой-то степени. Три его начальных раздела (на тексты псалмов) отмечены величайшей сво-

бодой, смелостью, подвижной и гибкой выразительностью. Тот, кто не знает подобных сочинений Моцарта, вообще не знает его.

На этом зальцбургская деятельность Моцарта как церковного композитора заканчивается. И не только по видимости, но и по существу. Его религиозное творчество обрело такую свободу, стало столь индивидуальным, что рано или поздно это должно было привести к разрыву с архиепископом. И, право, не надо думать, будто Колоредо, который слушал произведения и других мастеров, в первую очередь, скажем, Михаэля Гайдна, не понимал значения той субъективности и того бунтарства, которые прорывались в музыке его придворного органиста.

Последнее произведение, написанное Моцартом еще в пору зальцбургской службы, но уже не для Зальцбурга — это *Kyrie* (К. 341) для четырех голосов в сопровождении флейт, гобоев, кларнетов, фаготов, четырех валторн, труб, литавр, струнных (с альтом!) и органа. Уже одни только кларнеты и альты заставляют отвергнуть мысль о зальцбургском происхождении и предназначении подобного произведения: Моцарт писал его в начале 1782 года, в период, когда ставился «Идоменей», и писал для Мюнхена. Он хотел представить мюнхенскому курфюрсту (тому самому, который доставил ему столько разочарований) еще один образец своего искусства — не только в области оперы *seria*, но и в церковной музыке: «...Будьте же столь добры, и пошлите мне две части тех месс, которые здесь со мной, и мессу *B-dur* тоже. Ибо граф Со [Seau] на днях поговорит о них с курфюрстом — я бы хотел, чтобы обо мне имели представление и в этом стиле...», — пишет Моцарт 13 ноября 1780 года отцу. Однако вскоре он, очевидно, счел, что сочинения, приспособленные к вкусам Зальцбурга, не годятся для Мюнхена, и пишет на пробу — конечно же, не раньше, чем был закончен и поставлен «Идоменей», — эту первую часть новой мессы.

Итак — *d-moll*, а не обычная до сих пор мажорная тональность (единственное исключение, как будто, К. 139, его отроческое произведение). Праздничность уступила место торжественности. Обозначение *Andante maestoso* имеет отношение не только к вступительным тактам, но ко всей части в целом. *D-moll* — тональность Реквиема. Моцарт еще не думает о смерти, но в этом *Kyrie*, при всей высокой его торжественности, ощущается страх перед неизвестным и в то же время кротость, надежда на спасительную доброту.

Хроматика постоянно сменяется здесь уверенной каденцией, волнение — покоем. Мастерство архитектуры, четкое разграничение вокальных и инструментальных групп, тончайшая разработка деталей (достаточно проследить за любой парой духовых инструментов!) — все на такой высоте, что хочется преклонить колена. В начале вокальных партий значится *tutti*, но *solī* не выступают на первый план. Моцарт стремится избежать всего концертного, всего субъективного. Ж. де Сен-Фуа с большой чутко-

стью отметил: «Кажется, тут нельзя говорить ни о контрапункте, ни о гомофонии. По правде сказать, это ни то, ни другое». Действительно, здесь *снято* противоречие между галантным и ученым стилем, кризис оказался преодоленным раньше даже, чем он наступил. Моцарт, этот непостижимый гений, сумел его предвосхитить!

В Вене Моцарт не связан ни с церковью, ни с церковной музыкой. Он — свободный художник и пишет сонаты, серенады, **клавирные** концерты и оперы. Император, правда, за четыре года до смерти Моцарта, жалует ему звание **Kammer-compositeur**, но не заказывает ничего ни для дворцовой капеллы, ни для собора св. Стефана. Однако от этого религиозное чувство Моцарта, нераздельно связанное с художественными устремлениями, не умирает.

Есть такие художественные проблемы, решение которых возможно только в сфере церковной музыки. Вот тут-то и происходит нечто удивительное: летом 1782 года, в Вене, Моцарт начинает писать новую мессу — без всякого заказа, побуждаемый лишь внутренней необходимостью; он делает это во исполнение обета, благочестивость которого не стоит подвергать химическому анализу, — слишком уж много сюда примешано творческой воли. Моцарт, жених Констанцы, «обещал в тайне сердца» (4 янв. 1783), что если он привезет ее как жену в Зальцбург, то исполнит там вновь сочиненную мессу: «...подтверждением того... что я действительно исполню свое обещание, может служить часть, примерно половина мессы, которая пока еще только вынашивается...» Но когда в августе 1783 года Моцарт вместе с Констанцей в самом деле прибыл в Зальцбург, он привез в законченном виде только *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* и *Benedictus*. Что касается *Credo*, то дописанной была только первая его часть и еще «*Et incarnatus*» (последняя, так сказать, лишь в «окончательном наброске»). Из *Agnus Dei* и «*Dona*» — ни единой ноты.

Согласно местному преданию, произведение это, дополненное частями из более ранних моцартовских месс, было отрететировано 23 августа в капелле, а 25 августа исполнено в церкви св. Петра — разумеется, не в соборе, — и Констанца пела сольную партию (или сольные партии) сопрано. Так это или не так, но бесспорно одно: Моцарт должен был передать исполнителям либо законченную мессу, либо вообще ничего; и если он к новым частям — *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* и *Benedictus* — действительно присоединил *Credo* и *Agnus* из прежних сочинений (точнее, из более ранних месс *C-dur*), значит ему, как художнику, пришлось пойти на известные жертвы. Бесспорно и то, что, сочиняя «*Christe*» и «*Laudamus*», он имел в виду Констанцу, но *только* в «*Christe*» и «*Laudamus*», — они рассчитаны как раз на такой голос и такие вокальные возможности, что и *soffeggi* (К. 393) «для моей дорогой супруги», сочиненные в августе 1782 года. Наконец, бесспорно то, что зальцбургские церковные музыканты были дельными

и опытными исполнителями, раз они сумели с одной репетиции разучить столь грандиозное произведение.

Конечно, оно предназначалось для Зальцбурга, об этом свидетельствует состав оркестра — тот, что и прежде, и все же не такой. Моцарт использует лишь те инструменты, которые есть в Зальцбурге (значит, обходится без кларнетов), но использует их иначе, чем раньше. Он вводит восьмиголосный двойной хор в «Qui tollis», подобно тому, как делал это в «Venite populi» (К. 260), но теперь в его музыке обитает иной дух, чем в декоративном сочинении 1776 года. Нов в полном смысле слова — то есть с формальной стороны тоже — лишь переход от четырех- к пятиголосию в хорах *Gratias* и *Sanctus*: Моцарт то использует два сопрано ради определенных концертных эффектов, то — скажем, в четырехголосном *Benedictus* — опускает альт, чтобы дать *парное* движение в верхних и нижних голосах. Он еще считается с зальцбургскими **возможностями**, но уже не считается с зальцбургской традицией. Это чисто личный его спор с богом и с искусством, со всем, что в его представлении связано с «истинно церковной музыкой».

Совершенно справедливо говорилось, что эта незавершенная месса — единственное произведение, стоящее как бы посредине между мессой *h-moll* Баха и мессой *D-dur* Бетховена. Мы не случайно произнесли имя Баха. Ибо без кризиса в творчестве Моцарта и без его *преодоления*, которое, я уверен, было подготовлено знакомством с Бахом, месса *c-moll* никогда не обрела бы такого облика. «Qui tollis» для двойного хора (*g-moll*), с его тяжеловесным оркестровым сопровождением, медлительнейшим темпом и нисходящей хроматикой, несомненно возникло в связи с образом Христа, который, сгибаясь под тяжестью креста и ударами бичей, подымается на Голгофу. Эта часть не уступает *Kyrie* из мессы Баха *h-moll* и вступительному двойному хору в «Страстях по Матфею». И если Моцарт не знал обоих произведений, значит, перед нами **еще** большее чудо.

Могучий призыв «*Jesu Christe*» (у Баха он совсем незаметно заключает «*Quoniam*»), fuga па слова «*Cum sancto spiritu*» — вот части, с которых окончательно спадает и роскошь барокко, и контрапунктическая, ученая школярская пыль. Может быть, в еще большей степени это относится к *Sanctus* и к двойной fugе в «*Osanna*».

Моцарт наследует не только Баху — за его плечами стоит все XVIII столетие, и великие итальянцы тоже: возможно, Алессандро Скарлатти, Кальдара, Гендель, Порпора, Дуранте. Мы не будем называть определенные имена, ибо именно Моцарт подводит итог своему столетию и преобразует его музыкальный язык. Так снова подтверждается, что грандиозное произведение искусства не может возникнуть без овладения большим художественным наследием, разумеется, таким, которое наследующий в силах принять.

«Итальянское» начало живет преимущественно в соло для сопрано в «*Laudamus*», в дуэте сопрано в «*Domine*» с его изысканнейшим контрапунктическим **облигатным** сопровождением струнных, в концертного типа терцете (два сопрано и тенор) в «*Quoniam*», начинающемся с той же темы, что и контрапунктический финал клавирного концерта К. 175. Моцарт не заботится о «чистоте стиля», как не заботился о ней и Бах, когда между двумя мощными статуарными разделами *Kyrie* своей мессы вставил мягко **дуэтирующее** «*Christe*».

Для дуэтистов в области церковной музыки самым большим камнем преткновения оказался моцартовский «*Et incarnatus*» — ария для сопрано в сопровождении струнных, трех **облигатных** духовых и — о чем обычно забывают — **облигатного** органа, партию которого Моцарт просто не внес в партитуру. Это как бы возвращение к «*Incarnatus*» той мессы *c-moll*, которую некогда сочинил мальчик — сплав мастерства и давних воспоминаний об Италии: рождественская песня, рождественский вертеп-ясли, в которых покоится божественный младенец; рядом молящаяся за него Мария, а там, на заднем плане, ангелы, играющие на лютнях. Всепокоряющая, сладостная наивность! Тот, кто отрицает подобную музыку, мог бы преспокойно выбросить из церкви и тондо Боттичелли с изображением рождества Христова и флорентийскими ангелами, ибо оно носит такой же светский характер.

Мы с трудом можем представить себе, каким могло бы стать *Credo*. Наброски к «*Et in Dominum*» и «*Crucifixus*» состоят всего из нескольких тактов. Начало, вплоть до «*Incarnatus*», Моцарт взял мощным, кантатного характера приступом, очевидно, открывая этим путь к широкой разработке последующих частей.

Примерно через полтора года, постом, в марте 1785 года. Моцарт должен был принять участие в одном из концертов «Музыкального общества» и заполнить собственной музыкой второе отделение «Академии». Для этого он использовал *Kyrie* и *Gloria* из мессы *c-moll*: священная латынь уступает место благочестивому итальянскому языку, а месса превращается в ораторию «Кающийся Давид». Кто сочинил для нее текст, неизвестно. Но работа эта могла быть проделана только в самом тесном содружестве с Моцартом. Легче всего предположить, что текст принадлежит да Понте, либреттисту итальянской оперы в Вене, с которым Моцарт давно свел знакомство. Лоренцо да Понте (если только это действительно он) очень ловко, как впрочем и всегда, справился с этим трудным делом. Но все-таки «Давид» получился чрезвычайно противоречивым творением, ибо Моцарт на подобные слова никогда бы не написал свою грандиозную музыку.

Да, есть разница в том, прозвучат ли те же ноты с «*Kyrie*» и «*Christe eleison*» или со словами «*da mali oppresso*» («под тяжким **гнетом**»); чудесный, утешающий переход из *c-moll* в *Es-dur* утрачивает свое неземное звучание. Есть разница (невзирая на близкий смысл), произносится ли «*Gloria in excelsis Deo*» («Слава в

вышних богу»), или «*Cantiam le lodi... del Signor amabilissimo*» («Восславим ... любимейшего господа»). И странный это Давид, который поет: «*Se palpitate assai, è tempo da goder*» («Довольно трепетать, время радоваться»). Моцарт, очевидно, почувствовал это и без долгих размышлений вставил после дуэта «*Sorge, o Signore*» (= «*Domine Deus*») арию для Адамбергера, своего Бельмонта, а после «*Se vuoi punisci mi*» (=гигантское «*Qui tollis*») — еще одну арию для Катерины Кавальери — Констанцы в «Похищении из сераля». Первая из арий идет в сопровождении четырех концертующих духовых, как «мученическая ария» («*Martern- Arie*») из «Похищения»; вторая — это настоящая бравурная ария с расточительной колоратурой. В рамках оратории, духовного заменителя оперы, это было вполне уместно. Надеюсь, однако, что никому не придет в голову возродить «Кающегося Давида» и заменить им мессу, под тем предлогом, что это-то и есть «подлинный Моцарт». Почему не удовольствоваться *Kyrie* и *Gloria*? Зачем доделывать великолепный торс? Даже Микеланджело не отважился приделать голову и ноги к греческому торсу Аполлона Бельведерского.

На этом произведении деятельность Моцарта — церковного композитора — снова прерывается на долгие годы. Место церковных сочинений занимают сочинения для масонских лож. Тут уж Моцарт был совершенно свободен, и ему не приходилось спорить с традициями, ибо особой ритуальной музыки у масонов не было. Моцарту, вероятно, пришлось создавать собственную музыкальную символику, например, ритм троекратного стука, который позднее приобрел такое глубоко символическое значение в «Волшебной флейте», или два **слигованных** звука, символизирующих узы дружбы. Они сыграют свою роль уже в «Странствии подмастерья» (К. 468) — первом произведении Моцарта, написанном для ложи (это трижды повторенная песня с аккомпанементом клавира, приветствующая братьев, посвящаемых во вторую ступень **масонства**):



Другим музыкальным символом братства служат ходы параллельными терциями, характеризующие песню «на закрытие ложи» («Соединим же руки, братья») в последнем масонском сочинении Моцарта (К. 623).

Символический смысл получает также тональность — героически-нежный, «гуманный» *Es-dur*, избранный Моцартом для кантаты «Радость вольных каменщиков» (К. 471), созданной в честь Игнаца фон Борна, председателя ложи «Истинное единение». Впрочем, в остальном — это чисто корпоративное сочинение, как,

к сожалению, и только что упомянутая, несколько более значительная «маленькая масонская кантата, состоящая из хора, арии, двух речитативов и дуэта для тенора и баса», написанная в 1791 году к освящению ложи. Наконец, символичен самый характер звучания — тембры мужских голосов и, прежде всего, деревянных духовых инструментов, так что кларнет и бассетгорн можно назвать истинно масонскими инструментами.

В общем, два лучших масонских сочинения Моцарта — произведения инструментальные: это — *Adagio* для двух кларнетов и трех бассетгорнов (К. 411) и уже упоминавшаяся нами в биографии Моцарта «Траурная масонская музыка» (К. 477), написанная на смерть двух высокопоставленных братьев в конце 1785 года. Рядом со струнными здесь задают тон, в самом прямом значении слова, гобои, кларнеты, бассетгорны, контрафагот и две валторны (или еще два бассетгорна). *Adagio* явно предназначалось для торжественного шествия членов ложи. Приглушено звучит здесь масонский стук. Возможно, это вступление к целому инструментальному ритуалу ложи, но ни *Allegro* (К. прил. 95), ни удивительное *Adagio* (К. прил. 93) не были дописаны до конца. Зато было опубликовано под названием «Канон» (какой прекрасный символ!) одно из самых чудесных сочинений Моцарта — *Adagio* для двух бассетгорнов и фагота (К. 410).

«Траурная масонская музыка», может быть, послужит оправданием того странного, на первый взгляд, обстоятельства, что мы включили масонские произведения Моцарта в главу «Церковная музыка». Конечно, к числу церковных сочинений она не принадлежит, и тем не менее это музыка религиозная, как бы являющаяся соединительным звеном между торжественной мессой *c-moll* и Реквиемом. Тональность та же, что в *Kyrie* из мессы, и то, что в мессе поручено тромбонам, здесь высказывают трубы: в торжественном хорале или марше воплощены печаль, глубокая серьезность, мужество, утешение. При желании в 69 тактах ее можно найти все музыкальные символы масонства — параллельные терции и сексты, слигованные звуки, ритм стука. Это размышление о смерти — оно главенствовало и в *Kyrie*, только церковная символика здесь преображена в масонскую. Но и за церковностью, и за масонством открывается великая человечность Моцарта, и мы еще увидим, как сочинение, в котором обращение к хоралу явилось следствием изучения Баха, проложит путь дальше — к самой серьезной сцене, к самой торжественной ситуации «Волшебной флейты», где церковная и светская музыка сольются воедино.

Да и последние два произведения Моцарта для церкви занимают особое место: Это «*Ave verum*» для четырех голосов и струнных (К. 618) и Реквием для солистов, хора и оркестра (К. 626). Первое — краткое и завершенное, второе — крупное и незавершенное во всех смыслах. Маленький мотет «*Ave verum*»,

приуроченный, вероятно, к богослужению в праздник тела Христова, был написан для школьного учителя и регента хора Антона Штолля, проживавшего в Бадене под Веной, — тот и раньше исполнял церковные произведения Моцарта и дружески опекал Констанцу\*.

Произведение это стало одним из известнейших в творчестве Моцарта, столь известным, что за его серафической красотой перестали видеть мастерство композиции — ее вторичную наивность, совершенство модуляций и голосоведения, ту незаметную полифонию, которая здесь является завершающим выразительным штрихом. И в нем тоже церковное и личное сливаются воедино. Проблема стиля решена.

Но что же сказать, наконец, о Реквиеме, об этом не только последнем церковном сочинении Моцарта, но о последнем его произведении вообще? «Последнее произведение» — это понятие рождает самые различные ассоциации, особенно, если речь идет о произведении, возникшем при столь «романтических» обстоятельствах, и если закончить его помешала смерть. Ни одно творение Моцарта не заставило пролиться столько чернил, и ни одно не вызвало столь неверных суждений, главным образом со стороны лиц, не знавших никакой другой церковной музыки Моцарта — ни его мессы *c-moll*, ни литаний, ни одной из месс в *C-dur* 1776 года. Но в этом случае действительно трудно сохранить полную трезвость и предоставить слово простым фактам.

Мессу Моцарт писал по заказу, но кто был заказчиком, он не знал. А был им некий граф Франц Вальзег цу Штуппах, музицирующий дилетант, который любил рядиться в чужие перья и исполнять у себя во дворце силами своей капеллы чужие произведения, выдавая их за собственные. Через несколько лет после того, как граф потерял жену, он задумал отслужить по ней реквием. В июле 1789 года Вальзег послал к Моцарту своего управляющего Лейтгеба, который и передал композитору этот заказ.

Моцарт начал писать заупокойную мессу и набросал уже около сорока страниц партитуры, но тут ему пришлось отложить работу ради «Милосердия Тита» и «Волшебной флейты». Так что он успел закончить только *Requiem* и *Kyrie*, да набросать еще семь разделов *Dies irae*, вплоть до «*Hostias*», — то есть внести в партитуру вокальные партии, бас и беглые наметки оркестровки. В таком же виде остались «*Domine Jesu Christe*» и «*Hostias*». Три последние части вообще отсутствовали.

«Вдова, боясь, что заказчик, если ему будет вручена незаконченная рукопись, не только не заплатит гонорара, но еще потребует вернуть задаток, обратилась сперва к Йозефу Эйблеру, по-

том к другим композиторам и, наконец, к Зюсмайру, с просьбой довести Реквием до конца. Зюсмайр согласился это сделать и, переписав сначала все, что в набросках оставил Моцарт, внес в свою копию недостававшую инструментовку, стараясь, чтобы она как можно точнее отвечала замыслу Моцарта. Следуя своей задаче, Зюсмайр сочинил конец „*Lacrimosa*“, затем написал *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei* и повторил фугу из *Kyrie* на слова „*Gum sanctis*“. Законченное таким образом произведение... было вручено заказчику» (К., с. 809—810). Это было чистейшее надувательство, и Констанца, как могла долго, хранила свою тайну. Но честный Зюсмайр в письме к Брейткопфу и Хертелю (8 февр. 1800) открыл, наконец, истину (впрочем, безуспешно, ибо романтическая сентиментальность XVIII века вовсе не жаждала этого разоблачения).

Реквием остался торсом, но совсем не таким, как большая месса *c-moll*. В мессе у нас есть целиком *Kyrie*, целиком *Gloria*, целиком *Sanctus* и *Benedictus*, и все эти части, вплоть до мельчайших деталей, дошли до нас в авторской редакции. Реквием же, начиная с самого *Dies irae*, вызывает некоторые сомнения, а после первых восьми тактов «*Lacrimosa*» сомнения эти становятся вполне обоснованными. И все же, начиная с первого такта интродукции «*Requiem aeternam dona eis, Domine*», нам ясна главная мысль Моцарта — ясно его отношение к смерти.

Оно уже не чисто церковного характера — сюда примешались идеи масонства. Разве не бросается в глаза, что в этой интродукции доминируют две пары деревянных духовых инструментов — *бассетгорны* и фаготы, а на долю струнных выпадает роль почти только аккомпанирующая. Кроткое раздумье начала в дальнейшем течении интродукции вовсе не господствует. При словах «*Exaudi orationem meam*» зубчатая фигура сопровождения в оркестре символизирует не столько мольбу, сколько мятеж.

В качестве *Kyrie* здесь разворачивается фуга с двумя темами; для первой из них характерен тот ход на уменьшенную септиму, который уже встретился нам в «*Laudate*» из вечерни 1780 года. Это вовсе не по-школьному правильная, ученая двойная фуга. Ни один композитор той эпохи не отважился бы проникнуть так глубоко в сумрачные области гармонии. И все-таки это не совсем моцартовская фуга. Ей присуще нечто от архаизма Генделя. Моцарт разрабатывает в ней не собственную, индивидуальную, а заимствованную тему. Какое несчастье, что Зюсмайру пришлось завершить Реквием повторением именно этой части. За великолепным хором «*Dies irae*» — одновременно и драматичным, и церковным, — следует довольно сомнительное «*Tuba mirum*», в котором текст распределен между концертирующими солистами; начальное соло тромбона Зюсмайр почему-то развивает и дальше, когда трубный глас давно уже созвал всех воскресших к престолу господню. Да и само это соло, бесспорно, моцартовское, вызывает сомнение. Трудно избавиться от мысли, что небесный гла-

\* В последние годы совместной жизни Констанца много болела и ездила лечиться в Баден. Обеспокоенный ее здоровьем, Моцарт нередко поручал жену вниманию друзей и, в частности, Штолля. (Ред.)

шатай, в сущности, демонстрирует свое искусство, вместо того, чтобы устрашающе возвестить о начале Страшного суда.

В «Rex tremendae majestatis», в «Recordare», в «Confutatis» и в «Lacrimosa» (на чем и обрывается Реквием), — в этих четырех связанных друг с другом частях Моцарт полностью обрел себя. Эти части стоят на той же удивительной высоте, что и месса *c-moll*. Призыв, обращенный к Спасителю, после вопля переходит в умоляющую просьбу, и в изумительном «Recordare» мольба солистов о заступничестве уже услышана. Эта часть — одно из самых художественных, чистых, осиянных произведений Моцарта. За драматической картиной «Confutatis» следует, наконец-то, мрачное и устрашающее *crescendo*, на котором Моцарт в «Lacrimosa» обрывает свой Реквием; конечно, он развил бы его шире, чем это сделал Зюсмайр. «Domine» и «Hostias» Моцарт задумал как мотеты: «Domine» — в контрапунктическом, а «Hostias» — в гомофонном стиле, и закончил обе части несколько нейтральной хроматической фугой «Quam olim Abrahae», не лишённой, опять-таки, привкуса архаизма.

Другими частями произведения мы заниматься не станем, они принадлежат Зюсмайру. Только для *Benedictus* он мог воспользоваться шестью или восьмью тактами из рукописи Моцарта; их он и продолжил. Пропорции произведения Зюсмайр все же резко нарушил, введя фугу в «Osanna»: не говоря уже о невыразительности самой темы, fuga эта слишком коротка. И все-таки: благодаря возвращению темы *Requiem* на словах «Lux aeterna» произведение Моцарта спасено, и его двойственность — хотя и не вполне, но до некоторой степени — преодолена. Общее впечатление одерживает верх. Смерть выступает в нем не чудовищным призраком, нет — она друг наш. Только один из позднейших композиторов сумел подняться к вершинам подобного замысла — Джузеппе Верди в своем Реквиеме на смерть Алессандро Мандони.

## АРИЯ И ПЕСНЯ

В этой главе, которая является скорее чем-то вроде интермеццо, мы приближаемся к последней части нашего исследования, к главе об опере. Но разве до сих пор мы действительно держались вдали от нее? Разве вся инструментальная музыка второй половины XVIII столетия, и музыка Моцарта в особенности, не пронизана духом оперы, и духом оперы *buffa* даже сильнее, чем оперы *seria*? Разве чтобы свести в единое музыкальное целое *Gloria* и *Credo*, Моцарт пользуется иными приемами, чем в финале оперы *buffa*? Разве его торжественные мессы, его литании не полны светских арий, которые почти невозможно отличить от арий итальянской оперы? Да, итальянской оперы *seria*. Нигде итальянское происхождение стиля Моцарта не проявляется столь

отчетливо, как в арии и во всех тех музыкальных формах, которые так или иначе связаны с оперой.

В инструментальной музыке Моцарт мог еще как-то приблизиться к музыке французской. Шоберт, Экард, Хонауэр, Раушах являлись для него французскими или полуфранцузскими, парижскими образцами, и он подражает им. Когда позднее Моцарт снова оказался в Париже, в мае-июне 1778 года, он написал для Наверра, великого реформатора балета, тринадцать или четырнадцать музыкальных номеров для балета под названием «Бездедушки» (его исполняли в антрактах опер *buffa* Пиччинни и Анфосси). Все эти увертюры, *Andantini*, *Larghetti* и гавоты несомненно моцартовские, и в то же время вполне французские; вряд ли в творчестве Моцарта сыщется что-либо с более остро выраженным галльским акцентом, чем оба гавота: один подлиннее — *Gavotte joyeuse F-dur*, другой покороче — *Gavotte gracieuse A-dur*, или пасторальная пантомима, с ее кокетливыми *staccati*, трелями, форшлагами, с ее ритмическими и мелодическими пикантностями.

В вокальной же музыке Моцарта таких французских примеров совсем мало. Правда, он написал две ариетты на французский текст, к ним мы еще вернемся. Но французской оперой Моцарт не занимался, хотя считал, что может с легкостью ее написать. Сказал же он как-то (впрочем, он говорил это часто), что испытывает непреодолимое желание написать оперу, все равно на какой текст — немецкий, французский, итальянский; «на французский охотнее, чем на немецкий, на итальянский охотнее, чем на французский». Однако во французской опере ария, в понимании Моцарта, отсутствовала.

Когда в 1763 или 1764 году юный Моцарт попал в *Académie royale*, то есть в Большую оперу, он (и Леопольд) почувствовали себя, вероятно, так же, как славный Карло Гольдони, подлинный знаток неаполитанской и венецианской оперы *buffa* и оперы *seria*, который за несколько лет до Моцарта посетил этот театр. Рассказ Гольдони слишком характерен, чтобы его не процитировать: «Заиграл оркестр, я нашел, что он играет превосходно и необычайно точно. Но увертюра показалась мне холодной и тягучей. Написал ее, конечно, не Рамо. Его увертюры и балетную музыку я слышал еще в Италии [вероятно, в Парме. Это были врата, через которые французская опера проникла в Италию]. Действие началось, но, хотя у меня было отличное место, я не мог понять ни единого слова. Поэтому я терпеливо ждал, когда же начнутся арии, уверенный, что их мелодии доставят мне удовольствие. Наконец появились танцоры, и я подумал, что акт идет к концу. А ни одной арии так и не было! Тогда я обратился с вопросом к соседу, который в ответ чуть не помер от смеха и заверил меня, что в различных сценах, которые я прослушал, было целых шесть арий. А я-то принял все за речитатив...» Хоры произвели на Гольдони большее впечатление, но он сравнивает

их с псалмами «Корелли, Биффи и Клари», что отнюдь не является комплиментом для театральной музыки. В конце спектакля певица, в сопровождении хора и балета, поет чакону, несколько не связанную с оперой, и «это неожиданное удовольствие могло бы несколько оживить спектакль, только я бы назвал это скорее гимном, чем арией». Итог своему суждению о французской опере автор комедий «Ворчун-благодетель», «Хозяйка гостиницы» и «Кофейная», обычно столь благожелательный, подводит следующим образом: «Это рай для глаз и ад для ушей». Что ж, Моцарт, выросший в итальянской атмосфере Зальцбурга, не дал «бесконечному речитативу» французской оперы повлиять даже на свой речитатив *accompagnato*.

Весной 1764 года Моцарт приезжает в Лондон и снова вдыхает знакомую атмосферу итальянской оперы. Он встречает здесь Кристиана Баха — мастера, который вплоть до первых венских лет будет служить для него образцом при освоении многих музыкальных форм, — а также певца Джованни Манцуоли. Достаточно прочесть характеристику Бёрни, которую тот дал голосу и исполнению Манцуоли, чтобы узнать в нем идеал Моцарта: «Самое мощное, широкое по диапазону сопрано, которое мы слышали на нашей сцене со времен Фаринелли, а его манера отличалась истинным благородством, вкусом и чувством собственного достоинства».

Когда Иоганн Кристиан и юный Моцарт (позднее он имел счастье в своем «Асканио в Альбе» написать для Манцуоли ведущую партию) имеют в виду именно этого кастрата, они создают поразительно схожие вокальные портреты. Но покамест мальчик, конечно же, сочиняет не для премьеров. Первым опытом Моцарта — театрального композитора — была ария «*Va, dal furog portata*» (К. 21) для артиста второго положения (*secondariet*), а именно для тенора Эрколе Чипранди, который в ту пору исполнял в лондонском Королевском театре партию отца в опере на текст Метастазियो «Эцио» (опере *pasticcio*, то есть произведении, составленном из арий разных композиторов). За несколько десятилетий до Моцарта, в 1732 году, ту же арию — помимо бесчисленного множества других композиторов — сочинил и Гендель, придав ей пылкость и сжатость, что соответствовало как положению певца, так и данной драматической ситуации (отец-интриган бросает упреки своей жестокосердной дочери). А вот юный Моцарт решительно дал «промашку». Он написал банальнейшую браваурную арию с излишним перегруженным сопровождением (несмотря на относительно скромный состав оркестра). Будущий композитор «Дон-Жуана» и понятия еще не имеет о драматической функции, о «пристойности» арии и только стремится выдвинуть своего певца на передний план, как это, вероятно, делали и другие участники *pasticcio*.

В чем сказались традиционность такой арии? В ее инструментальной, «монументальной» структуре. Перед нами «концерт в

миниатюре», в котором голос певца использован вместо сольного инструмента. Примечательно с исторической точки зрения, что форма монументальной арии у Алессандро Страделлы и Алессандро Скарлатти сложилась раньше, чем форма концерта, что концерт сформировался под влиянием арии. Но к середине XVIII столетия арию действительно можно было назвать маленьким концертом для вокалиста в сопровождении оркестра, причем *Andantino* заменялось в ней обычно очень короткой второй частью (*seconda parte*), контрастной в отношении тональности и трактовки сопровождения, а вместо третьей части просто повторялась первая (*prima parte*). Эта *prima parte* строилась точно по такой же схеме, что и первая часть концерта: ригурнель *tutti* — вступление солиста — модуляция в ближайшую тональность (точно так же распределялись роли, порой даже с более оживленным диалогом, между *tutti* и *sol*) — и, наконец, реприза, иногда с кодой. При повторении такого «концерта в миниатюре» певец старался усилить интерес к своему искусству тем, что еще пышнее орнаментировал вокальную партию.

Это было искусство музыкальной статики, которая держала композитора в полном подчинении у певца, так же как и всю оперу, начиная с середины XVII столетия. Но опера — явление чрезвычайно условное, а благодаря смешению различных художественных элементов — и чрезвычайно сложное; входящие в нее компоненты никогда не остаются неизменными. В ней доминирует то драма, то музыка, то декоратор и режиссер, то певец. Если же композитору удастся пробиться на первое место, тогда ему приходится вести битву с самим собою — все ту же битву между музыкой и драмой, между голосом и оркестром. В арии оперы монументальная ария символизирует торжество певца — торжество премьеры и примадонны; для драмы в опере она была проклятием. В концертном зале, в оратории это была вполне законная форма, и поэтому нас не удивляет, что Моцарт всю жизнь писал концертные арии, вложив в них всю вокальную избрательность и все богатство своей оркестровки.

Первую концертную арию Моцарт написал в Гааге в 1765 году; в 1766 году он ее переработал. Забавно, что после «отцовской» арии, написанной для Чипранди, он пишет «материнскую» арию, взятую из «Артаксеркса» Метастазियो: «*Conservati fedele*» (К. 23).

В ней Мандана, мать, наставляет уезжающего сына: «Будь верен, помни, что я остаюсь и страдаю, и вспоминай иногда обо мне. Ибо, побуждаемая любовью, как только начну беседовать со своим сердцем, буду говорить и с тобой». Что же делать с подобным текстом, кроме как сочинить на него нечто вроде *Andante amoso*, столь характерное для дивертисмента? Ария эта — ее сопровождают одни струнные — куда проще, чем ария для Чипранди, но ее хроматические обороты и повторы «*ricordati!*» звучат уже совсем по-моцартовски.

В этой книге я вовсе не намерен анализировать каждую арию Моцарта. Вернувшись в Зальцбург, он пишет две так называемые «licenze», то есть произведения, в которых по окончании оперы прославляется светлейший слушатель. В Вене подобные licenze превратились в миниатюрные сцены, в которых предстал чуть ли не весь Олимп. В Зальцбурге прославление происходило скромнее. Обе арии, одна для тенора (К. 36), другая для сопрано (К. 70), звучат столь же бравурно, сколь и провинциально. В Италии, уверенный, что ему удастся написать оперу, Моцарт в виде упражнения пишет множество арий и сцен. Желая помочь сыну, Леопольд выписывает из Метастазии тексты, которые ставят перед композитором самые разные задачи. В одной из арий, наиболее сложно построенной («*Fra cento affanni e cento*», К. 88), Моцарт впервые не дает полной репризы, повторяя только вторую половину главной части. В памяти Моцарта всегда звучит голос Манцуоли, певца, который был его идеалом. Сравнение двух примеров покажет нам, что служило моделью для Моцарта:



Второй пример — начало арии, которую Манцуоли пел в опере «*Адриано в Сирии*» Иоганна Кристиана Баха (в 1765 году Моцарт слышал его в Лондоне, и именно эту арию приспособил в Мангейме для своей возлюбленной Алоизии, обработав ее «в лучшем вкусе», то есть разукрасив). Благодаря такому «трамплину» ария Моцарта превратилась в столь выдающееся произведение, что, не зная мы дату написания, ее можно было бы отнести к гораздо более позднему времени, если бы, опять-таки, не перегруженность оркестровой партии.

Поскольку после «*Митридата*» у Моцарта появилось достаточно возможностей писать «длиннейшие» оперы, а именно оперы seria, feste teatrali (театрализованные празднества) и оратории, он уже не пишет арий в качестве упражнения. Если в отдельных операх изредка и попадаетея переизбыток вариантов, это показывает, как серьезно относился Моцарт к своей задаче. Только в 1775 году, после того, как в Мюнхене поставили «*Мнимую садовницу*», появляется несколько арий, стоящих особняком. Они предназначены служить вставками или заменой для арий в опере buffa, которую в то время, очевидно, завезла в Зальцбург бродячая итальянская труппа. Я не знаю, для какой именно оперы предназначались две первые вставные арии: «*Si mostra la sorte*»

(К. 209) и «*Con ossequio, con rispetto*» (К. 210). Пел их *tenorino di garbo*, веселый любовник, очевидно, соперник влиятельного старого дурака Панталоне. В первой арии он восхваляет сообразительность и смелость в любви, во второй отпускает иронические комплименты старому ослу, делая при этом забавные замечания a parte. Уже эти арии свидетельствуют, что Моцарта, этого врожденного буффониста, не только музыкально, но и внутренне сильнее влечет к комедийному жанру, чем к опере seria; в них ощущаешь превосходство оперы buffa, как жанра будущего.

С момента рождения опера buffa была частично пародией на оперу seria и развивалась свободней, независимей от традиций; она была антигероична, связана непосредственно с жизнью, и потому дорожила формой, а не схемой формы. Вот отчего и оркестровое сопровождение в опере buffa являлось не украшательством или роскошью, но всегда жизнерадостной, умной шуткой; во всяком случае, таково оно в опере Моцарта. Как очаровательно пикантна интерлюдия после нежного «влюбленного» начала первой его арии:



По поводу третьей буффонной арии «*Voi avete un cor fedele*» (К. 217), написанной осенью того же 1775 года, мы знаем больше. Она написана как замена одной из арий для «*Свадьбы*» Галуппи. С первого же представления в Болонье в 1755 году «*Свадьба*» стала самым популярным произведением любезнейшего Бурanelло\*, которого по праву называют отцом венецианской оперы buffa. Служанка Дорина, главное действующее лицо в либретто Гольдони, должна, по воле своих господ, сделать выбор между двумя влюбленными в нее слугами — Титта и Миньоне. Но Дорина терпеть не может обоих, ибо «третий радующийся», мажордом Мазотто, давно уже втайне одержал над ними победу. В оригинале Дорина обольщает обоих соперников, которых попросту водит за нос:



Но труппа, приехавшая в Зальцбург, была столь малочисленна, что для ролей Титта и Миньоне располагала всего *одним* ге-

\* Бальтазаре Галуппи родился на острове Бурано близ Венеции. (Ред.)



роем-любовником, который мог бы явиться па свидание и которого Дорина теперь отвергает самым любезным образом:



«Ваше сердце, — говорит она, — способно хранить верность, куда вы пребываете в состоянии страстной влюбленности. Но каковы вы будете в браке? Я не доверяю вам и не могу решиться!» В этой арии в форме рондо, построение которой можно схематически обозначить так: А (Andantino grazioso) — В (Allegro) — А' (укороченное и варьированное А) — В' — А" (еще более укороченное А) — С (Allegro spirituosо), — проявляется вся тонкость, присущая опере buffa, и ее превосходство над оперой seria. Здесь нет стереотипного возвращения к началу, а есть драматическое развитие, музыкальное отображение сценического события; даже колоратура, которая присутствует тут в избытке, приобретает выразительность жеста, психологическую убедительность, прелесть кокетства, юмора. Неудивительно, что опера buffa невольно становится все более заклятым врагом оперы seria, что она заставляет ее подражать себе, что она все больше разоблачает неестественность, ходульность монументальной арии.

В другой арии или, вернее, в сцене «Clarice cara mia sposa» (К. 256), написанной той же осенью 1776 года, Моцарт приблизился не только к опере buffa, но и к commedia dell'arte. Это вставка или замена для оперы «Рассеянный, или Удачливый игрок» Пиччинни. Ситуация здесь примерно такова:

Капитан Фачченда (на южнонемецком *Gschafflhuber*) невероятнейшей скороговоркой перечисляет все преимущества, которыми должна располагать его будущая супруга Клариче, в то время как отец Клариче, дон Тимотео, делает беспомощные попытки прервать этот словесный поток. Оба они — постоянные персонажи импровизированной комедии, и поэтому Моцарт, не претендуя на глубокую характеристику, довольствуется простым crescendo, в равной степени напоминающим и арию донна Бартоло в «Свадьбе Фигаро», и арию о клевете Базилио в «Севильском цирюльнике» Россини.

Комический эффект здесь потрясающий. Однако еще интереснее наблюдать у Моцарта процесс разложения монументальной, или стереотипной, арии seria. О том, как он далеко зашел, можно судить по сцене «Ombra felice... Io ti lascio e questo addio» (К. 255), которую Моцарт написал в 1776 году для альта-кастра, артиста странствующей труппы. Певца этого звали Франческо Фортини, а директором труппы был «глава комиков» («саро комисо») Пьетро Роза. За длинным, весьма драматичным речитативом следует вокальное рондо, текст и построение которого Моцарт за-

имствовал у своего любимого Иоганна Кристиана Баха. В 1774 году Иоганн Кристиан написал концертную сцену для сопрано, obbligатного гобоя и obbligатного клавира, произведение, полное величайшего мелодического очарования и очень тонко разработанное.

Но моцартовская сцена ей не уступает: несмотря на сравнительно примитивный состав оркестра и большой объем, она действительно насыщена драматическим чувством.

С тех пор Моцарт вряд ли написал хотя бы одну безличную, схематичную концертную арию или вставной номер для чужой оперы. Впрочем, следует подчеркнуть, что в такого рода вставках Моцарт и думать не думает о «коллегиальности», а это значит, что он никогда не принимает во внимание манеру автора оперы (иначе ему чаще всего приходилось бы опуститься ниже своего уровня) и пишет только первоклассные вещи. В чисто концертных ариях он бывает порой драматичнее, чем в операх, ибо здесь фантазия обязана дополнять ситуацию. Это относится уже к первой из такого рода арий (К. 272) — не упражнению и не вставке, а именно сцене «Ah, lo prevedi ... Ah, t'invola». В августе 1777 года Моцарт написал ее для «чешской Габриелли» — Йозефы Душек, урожденной Хамбахер, жены пражского пианиста и композитора Франца Душека.

Он впервые встретился тогда с Йозефой, с которой в течение многих лет поддерживал дружеские отношения. В «Бертрамке», в Смихове под Прагой (так назывался загородный домик Душек-ов), Моцарт написал последние такты «Дон-Жуана». В 1777 году Йозефа приехала в Зальцбург навесить своего деда Вейзера, разбогатевшего ремесленника, состояние которого она впоследствии унаследовала. При встрече с ней Моцарт испытал, быть может, не только дружеское чувство, но легкую влюбленность, ибо Йозефа была молода — совсем ненамного старше Моцарта, хороша и жизнерадостна. В театре она никогда не играла. Теперь мы назвали бы ее исполнительницей концертного и ораториального плана. Позднейшие отзывы о ней и ее искусстве противоречивы. Она считалась возлюбленной графа Клама, а голос ее, очевидно, вскоре утратил свою прелесть. Злее всего судили о ней Леопольд Моцарт и — Фридрих Шиллер.

Как бы там ни было, но вряд ли Моцарт вложил еще в какое-либо произведение больше честолюбия и больше драматической выразительности, чем в эту арию. Текст для нее он взял из «Андромеды» Паизиелло, поставленной в Милане в 1770 году. Очевидно, Моцарту тогда еще попало под руку либретто, принадлежавшее итальянскому либреттисту В. А. Чинья Санти, и ситуация запала ему в память.

Ситуация эта очень сложна. Спаситель Андромеды Персей нанес смертельную рану ее возлюбленному. Смятение чувств, охвативших Андромеду, достигает того предела, когда невыносимые страдания переходят в блаженно-неистовый экстаз. Андромеда

решает умереть. Там, на другом берегу Леты, она будет ждать своего умирающего возлюбленного. Несколько позднее, разучивая эту сцену со своей Алоизией, Моцарт советовал ей соблюдать величайшую драматическую правдивость. «...Советую вам быть как можно выразительнее,— пишет он (30 июля 1778).— Вдумайтесь хорошенько в смысл и силу слова — перенеситесь со всей серьезностью в положение и состояние Андромеды! И внушите себе, что вы и Андромеда — одно и то же лицо...» Действительно, это уже не кантата в обычном смысле слова, где речитатив предвосхищает и объединяет две противоположные по настроению арии. Одухотворенность, утонченность музыкальной фантазии, красота и сила выразительности, достигнутые самыми простыми средствами (оркестр маленький, струнные дополнены одними гобоями и валторнами), не имеют себе равных даже у самого Моцарта.

Захваченный чистотой и правдивостью чувств, композитор на этот раз окончательно забывает о колоратуре, об этой «рубленной лапше», как он сам ее называет. К сожалению, он не забывает о ней в других ариях, написанных специально для Алоизии. Возлюбленная должна продемонстрировать все свое искусство, а в искусство пения входит и колоратура. Первая из этих арий, «Alcandro, lo confesso ... Non so, d'onde viene», написанная 24 февраля 1778 года, предназначалась сперва для тенора Антона Раафа — одного из прославленных певцов мангеймской оперы (ему в ту пору было уже 64 года), для которого несколько позднее Моцарту предстояло создать роль Идоменей. При этом Моцарт как бы вступал в соревнование с особо нравившейся ему арией Иоганна Кристиана Баха (в 1775 году он слышал ее в опере «Эцио», в исполнении тенора Чипранди, которому сам тогда преподнес свой первый ариозный опыт).

О возникновении этой арии мы знаем больше, чем о любом другом сочинении Моцарта (28 февр. 1778): «...Эту арию я сперва предназначал для Раафа, но начало сразу показалось мне чересчур для него высоким; однако оно мне слишком нравилось, и мне не хотелось его менять, да и по соотношению инструментов мне казалось, что она больше годится для сопрано, и поэтому я решил сделать арию для Веберши. Я отложил ее в сторону, взял слова „al labbro“ etc. для Раафа, и напрасно. Я никак не мог писать. Первая ария так и звучала у меня в голове. Поэтому я и написал ее, и решил сделать точь-в-точь для Веберши. Это *Andante sostenuto* (сначала маленький речитатив), в середине другая часть „nel seno a destarmi“, потом снова *sostenuto*...»

Текст арии, взятый из «Олимпиады» Метастазию, имеет смысл только в устах мужчины. Король Клитен встречается незнакомца — на самом же деле собственного сына, которого считали умершим; он чувствует, как в душе его возникает странная симпатия, и невольно поддается ей. У Моцарта текст этот превращается в объяснение в любви: «Не знаю, откуда взялись эта нежная сим-

патия, это волнение, певольно теснящее мне грудь, этот мороз, пробегающий у меня по жилам. Нет, чтобы пробудить столь противоречивые чувства в моей груди, одной жалости,— так думаю я.— недостаточно». Мне кажется, что нет ничего поучительнее, чем сравнение арий Иоганна Кристиана и Моцарта, написанных на этот текст. Оно служит лучшим доказательством того, чему научился Моцарт у своего образца и чему он не мог научиться ни у кого на свете.

Во всем, что касается внешней структуры, Моцарт в точности следует за Иоганном Кристианом: основная часть в трехдольном размере (три четверти), средняя часть (*Allegro assai*) в четном, затем повторение или возвращение. Но — при всем мелодическом очаровании — как схематична форма, как «нейтральна» выразительность арии Иоганна Кристиана в сравнении с богатством, изысканностью оттенков, с трепетным оживлением каждой детали у Моцарта! Мы разделяем уверенность, с которой Моцарт утверждает: «Это теперь лучшая из всех ее арий... Весь оркестр [на этот раз Моцарт использует флейты, кларнеты, фаготы, валторны], не переставая, хвалит арию и говорит о ней». В репертуаре Алоизии ария стала действительно любимым номером и оставалась им даже много позднее, в Вене.

В Мангейме Моцарт написал еще две концертные арии: одну, наконец, для старого Раафа («*Se al labbro mio non credi*», К. 295), другую («*Basta, vincesti ... Ah, non lasciarmi, no*» К. 486-а) для Доротеи Вендлинг, жены флейтиста придворной капеллы, а в прошлом возлюбленной курфюрста. О возникновении первой Моцарт, опять-таки, сообщает нам точные сведения (28 февр. 1778): «...вчера я был у Раафа и принес ему арию, которую на днях написал для него. Слова там такие: „*se al labbro mio non credi, bella nemica mia*“, etc. Не думаю, что это текст Метастазию. Ария понравилась ему чрезвычайно. С таким человеком следует обращаться совсем по-особенному. Я нарочно выискал именно этот текст, ибо знал, что у него уже есть ария на эти самые слова. Так что ему будет легче и приятнее ее петь. Я просил его сказать откровенно, если ария ему не подойдет или не понравится,— тогда я изменю ее так, как он пожелает, или напишу другую. „Упа-сп господи,— сказал он,— ария должна остаться такой, какая есть, она прекрасна, только попрошу вас, сократите ее для меня, потому что теперь мне уже трудно столько держать дыхание“. „Со всем удовольствием, на сколько вам будет угодно,— ответил я.— Я нарочно сделал ее подлиннее, убавить-то можно когда угодно, а вот прибавить — не так-то легко“. Когда он пропел вторую часть, он снял очки, посмотрел на меня с удивлением и сказал: „Хорошо, хорошо! прекрасная *seconda parte!*“ — и спел ее еще три раза подряд. Когда я собрался уйти, он очень вежливо поблагодарил меня. Я же в ответ обещал ему так аранжировать арию, что он будет петь ее с удовольствием. Потому что я люблю, чтобы ария была точно пригнана к певцу, как хорошо сшитое платье...»

Как видите, Моцарт был еще очень не похож на музыкантов поздних времен, выведивших свои вокальные линии, так сказать, «безопорно» — для некоего поколения идеальных певцов. Моцарта не стесняли особенности его певцов и актеров, наоборот, они окрыляли его; таким образом, ария стала своеобразным портретом знаменитого старого тенора, который, как сообщается в старом справочнике Липовского, «даже в поздние годы пел с чувством и обаятельной грацией». Она запечатлела для нас особенности его голоса и манеры исполнения: диапазон в пределах децимы — полнейшая, спокойная лирическая певучесть. В средней части арии, особенно понравившейся певцу, Моцарт немощно слухавил: она звучит чуть-чуть старомодно, в стиле Хассе,— Моцарт, разумеется, не хотел напугать старого артиста какой-либо неожиданностью, смелостью, вольностью. В оркестре каждая нота «на месте». Как далеко ушел Моцарт от своей юношеской горячности, когда он готов был заставить любой инструмент «работать» что есть силы. Здесь никто из духовиков не концертирует. Это ария без малейших притязаний на виртуозность.

Очень похожа на нее, но как бы меньшего формата, та ария, которую Моцарт 27 февраля набросал для Доротеи Вендлинг, а несколько позднее инструментовал (флейты, фаготы, валторны). Певица сама предложила ему текст из «Дидоны» Метастазия, и он оказался вполне подходящим: после сцены притворного презрения и равнодушия Дидона внезапно слагает оружие — это взрыв отчаяния, безудержный перелом чувства! Моцарт и на этот раз придерживается традиционной формы арии, считаясь с вокальными возможностями певицы (видимо, уже не очень богатыми), однако и на этот раз не в силах удержаться в пределах схемы. Он даже не пишет отдельную *seconda parte* — нет, он вовлекает весь восьмистроочный текст в единый, непрерывно текущий поток мелодии, а перед повторением — резко усиленным — вставляет короткий свободный речитатив. «*Andantino espressivo!*» — гласит указание: монументальная ария превратилась в сцену.

В Париже, в июне 1778 года, Моцарт набрасывает новую большую сцену для Алоизии (К. 316) и, может быть, в упрек ей выбирает обращение фессалийской царицы Альцесты к народу (в итальянской редакции «Альцесты» Кальцабиджи — Глюка). Окончил Моцарт эту сцену только 8 января 1779 года, в Мюнхене, через несколько недель после разрыва с любимой — словно желая этим подвести окончательный итог их отношениям.

Неизвестно, относится ли он в это время к своему произведению так, как писал об этом раньше Алоизии (30 июня 1778): «Могу только сказать одно, что среди моих работ такого рода эта сцена — я должен признаться — лучшая из всех, что я написал в жизни...»

Может быть, это и верно, если говорить о росте внешнего напряжения — от речитатива (*Andantino sostenuto e languido*) к арии (*Andantino sostenuto cantabile*) и вплоть до стретты (*Alleg-*

*ro assai*). Может быть, это верно и в отношении оркестровки (на этот раз к струнным и паре валторн Моцарт добавляет солирующие гобой и фагот), которая является, действительно, верхом изящества. Но чем дальше продвигается Моцарт в сочинении арии, тем все больше думает об успехе возлюбленной певицы, о ее изумительных верхних нотах, и все меньше о драматической ситуации, о царице — супруге и матери. Моцарт намного превзошел Глюка в музыкальности, в уменье, фантазии, но его пьеса все же «пахнет музыкой».

В этом отношении выше другая сцена «*Ma, che vi fece, o stelle... Sperai vicino il lido*» (К. 368) из «Демофонта» Метастазия, которую Моцарт написал в Мюнхене по окончании «Идомедея», вероятно, для Элизабет Вендлинг, исполнительницы роли Электры. Она так же бравурна, как и ария Алоизии, хотя предназначена для менее легкого, скорей героического голоса; но эта бравурность, вплоть до предельно высокого звука, исполнена истинной страсти, а свобода формы такова, что от монументальной арии и следа не остается. Форма здесь продиктована сердцем. Если в тексте сказано: «Как только обхожу одну коварную скалу, я натыкаюсь на другую, еще коварнее первой», — то Моцарт как бы и вправду «бросает» модуляции от утеса к утесу; на протяжении 13 тактов мы отброшены из *Es-dur* в *A-dur*. Грандиозная сцена вполне достойна лучших произведений того же периода — *Kyrie d-moll* или Большой партиты. Она тоже — порождение мятежной души и поэтому слишком свободна и слишком грандиозна для Зальцбурга.

Последним произведением этого жанра и вообще последним произведением Моцарта, написанным до переезда в Вену, оказалась сцена из «Эпико» Метастазия: «*Misera dove son !.. Ah! non son'io che parlo*» (К. 369). Моцарт сочинил ее 8 марта 1781 года в Мюнхене, как дань любезности графине Баумгартен (рожденной Лерхенфельд) — фаворитке Карла Теодора. Несмотря на скромный оркестр, вещь эта далеко выходит за рамки «подношения»: Моцарт со всей полнотой воплотил в ней драматическую ситуацию. Речь идет о последней арии Фульвии, весьма пылкой дамы, уже знакомой нам по ранней моцартовской арии. Здесь запечатлен момент, когда для нее, казалось бы, все потеряно, и страсть уступает место безнадежной тоске. В XVIII веке, когда любой современник знал этот текст, сотни раз переложенный на музыку, ситуация была ясна каждому; позднее же интерес к такого рода сочинениям почти вовсе исчез. Моцарт сумел найти замечательное равновесие между требованиями, предъявленными текстом, и вокальными возможностями высокопоставленной особы, от которой трудно было ожидать того, на что способна профессиональная певица. Зато рондо «*Oh che il cielo a me ti rende*» (К. 374), которое Моцарт еще в качестве служащего у архиепископа, в апреле 1781 года, написал для зальцбургского певца-кастрата Чеккареллп, оказалось поистине концертным сочинением.

Чеккарелли спел его 8 апреля на «Академии» п «вынужден» был бисировать. Арией этой можно наслаждаться, как инструментальным рондо; она исполнена такой же тонкой чувствительности, такой же грации — без тени страсти,— как и рондо для скрипки (К. 373), которое зальдбургский скрипач Брунетти исполнил в том же концерте. Разница лишь та, что вокальное рондо начинается с речитатива.

С Веной связана целая цепь довольно неоднородных арий и других вокальных произведений — неоднородных в силу различия обстоятельств и назначения. Тут встречается нечто вроде *licenza* на немецком языке (К. 383), которую в апреле 1782 года Алоизия, очевидно, исполняла при последнем выступлении на венской сцене. Ария эта сентиментальна и звучит чуть по-обывательски — таким Моцарт бывает чрезвычайно редко, и то лишь тогда, когда пишет на немецкий текст. Зато в сцене «*Mia speranza adorata ... Ah, non sai*» (К. 416) честолюбие его проявилось полностью. Это большая прощальная сцена, с текстом, заимствованным из «Земiry» Анфосси, — оперы, поставленной в Венеции во время карнавала 1782 года. По типу она примыкает к той мангеймско-миюнхенской сцене, которую Моцарт считал лучшим своим произведением: так же бравурна, но написана в еще более свободной форме, и фантазия в ней еще самобытнее. Ясно ощущается, что голос и артистизм Алоизии все еще не безразличны композитору, как, вероятно, и их обладательница.

Ему скоро представилась возможность вновь быть полезным Алоизии и пожертвовать ей свое время и искусство. В конце июня 1783 года итальянская труппа впервые показывает в Вене оперу *buffa* Паскуале Анфосси «Нескромное любопытство», но обе главные роли в ней исполняли немецкие артисты: партию Клоринды — Алоизия, партию князя — Валентин Адамбергер. Чтобы обеспечить им успех, Моцарт сочиняет две новых арии для Алоизии и одну для Адамбергера, но не в дополнение, а взамен арий Анфосси. Если верить пристрастному сообщению Моцарта, для итальянцев это послужило поводом затеять свару, и Сальери добился того, что напуганный Адамбергер отказался петь моцартовскую арию.

2 июля Моцарт пишет отцу: «...Оперу Анфосси „Нескромное любопытство“, в которой впервые выступили Ланге и Адамбергер, сыграли здесь первый раз третьего дня, в понедельник. Она совсем не понравилась, за исключением моих двух арий. Вторую, бравурную, пришлось даже повторить. Но вам следует знать, что враги мои так разозлились, что уже заранее постарались сорвать мой успех: „Моцарт собирается переделать оперу Анфосси“, — я сам это слышал. Поэтому я попросил передать графу Розенбергу, что не дам моих арий, если только в программах не будет напечатано следующее по-немецки и по-итальянски:

„Оповещение. Арии под номером 36 и 102 положены на музыку синьором маэстро Моцартом в угоду синьоре Ланге, и в таком

виде были написаны но синьором Анфосси, сообразно его искусству, а другим человеком, который отмечает это единственно для того только, чтобы честь создания причиталась тому, кому полагается, а отнюдь не для того, чтобы оспаривать репутацию и славу гораздо более известного неаполитанца”.

Это было допечатано, и тогда я отдал мои арии, которые как мне, так и моей свояченице доставили безмерную честь, — а господа-враги остались с носом!..»

Наивность Моцарта — дипломата и художника — просто безгранична. Ибо вряд ли он смягчил своих врагов комплиментами в адрес Анфосси. А чтобы улучшить роли Алоизии и Адамбергера, ему пришлось бы сочинить их заново, с начала и до конца. Нисколько не заботясь о стиле оперы Анфосси — впрочем, она шла уже шесть лет и никогда не имела большого успеха, — Моцарт пишет для своей свояченицы контрастную по характеру сцену «*Vogrei spiegarsi*» (К. 418) и арию «*No che non sei sarase*» (К. 419). Первая полулирична, полувиртуозна, вторая драматична п бравурна. Первая полна тонкого психологизма, вторая — почти схема героического возмущения. Но обе несколько поверхностны п скованы необходимостью считаться с холодной виртуозностью Алоизии. Куда выше стоит рондо, написанное для Адамбергера, — «*Per pietà, non cercate*» (К. 420) — то, которое Моцарт так и не услышал. Здесь дан переход от затаенного волнения к его открытому бурному выявлению: кажется, нигде больше у Моцарта не встретишь в партиях струнных столько *tremoli*, *crescendi*, *sforzati*, как в этом рондо. Будь это ария из «Свадьбы Фигаро» или «Дон-Жуана», она снискала бы мировую известность.

До конца жизни Моцарт продолжает писать арии и ансамбли, рассчитанные то на театральный зал, то на концертный; и не раз еще проявляет наивность, когда, сочиняя вставки для чужих опер, дает итальянским коллегам почувствовать свое превосходство. Такова, например, ария «*Aspri rimorsi atroci*» с предшествующим коротким речитативом «*Così dunque tradisci*» (К. 432); она никак не могла быть задумана в расчете на концерт. Думается, Моцарт сочинил ее для баса Карла Людвиг Фишера, своего первого Осмина, и исполнялась она в спектакле «Фемистокл» Метастазиио. Станным образом ария эта вложена в уста *secondariet* — наперника и предателя царя Ксеркса: согласно ситуации, она передает угрызения совести, пробудившиеся в нем после разоблачения.

Нам все кажется чудовищной мелодрамой, но Моцарт принял ситуацию всерьез: он написал мрачную арию *f-moll*, полную такой значительности и мощи, что равной ей мы не найдем в других его операх *seria*, и подходит она, конечно, только для главной роли. И мне кажется, что большая сцена для тенора, сочиненная в это же время, то есть в конце 1783 года («*Misero! b sogno, o son desto?*», К. 431), могла бы быть связана с той же ситуацией — Фемистокл в заточении, — если б только трактовка ее была не-

сколько более героична, а не слишком уж лирична. Это скорее некий Флорестан или Манрико, у которого мысль об ужасе своего положения сменяется нежным воспоминанием о возлюбленной; заканчивает же он свой монолог бурными сетованиями на судьбу. Ария полна замечательнейших находок как в вокальной, так и в оркестровой партиях.

Незадолго до и через несколько месяцев после окончания «Свадьбы Фигаро», то есть в марте и декабре 1786 года, Моцарт написал на те же слова две любопытнейших концертных пьесы для голоса и облигатного инструмента (К. 490 и 505). Первая — «сцена и рондо со скрипкой соло для барона Пулини и графа Хауфельда к моей опере „Идомея“» («Non più, tutto ascoltai», К. 490); вторая, с измененным вступительным речитативом *accompagnato*, — «речитатив и рондо, сочиненные для синьоры Стораче ее слугой и другом В. А. Моцартом» («Ch'io mi scordi di te», К. 505), с облигатным клавиром. О биографическом значении этой пьесы мы уже говорили. Оба произведения рождены одним и тем же творческим импульсом. Они подобны двум бутонам на одной ветке, и все же чрезвычайно различны. Вот уж одинаково легко было бы доказать и то, что Моцарт был формалистом, и то, что он им ни в коей мере не был.

Назначение первой арии («сцены») несколько загадочно. В марте 1786 года Моцарт снова извлек своего «Идомея», чтобы поставить его на частной сцене князя Карла Ауэршперга. В связи с этим он сочинил новый дуэт для двух высококородных певцов — г-жи фон Пуффендорф и барона Пулини (взамен старого в двадцатой сцене второго акта) «*Spiegarti, non poss'io*» (К. 489). Тогда же возникла и наша «сцена и рондо». Но в дуэте барон Пулин поет тенором, да она и написана в теноровом ключе, в то время как его партия в арии — сопрановая, и ее невозможно представить себе как теноровую. Уж не думал ли Моцарт, когда писал ее, об Идаманте, роль которого в опере предназначалась кастрату? Или ему мерещилась уже Нэнси Стораче?

Как бы там ни было, первая ария, вместе с вводным диалогом, воспринимается как подготовительный этюд ко второй, как превосходная, но несколько нейтрального характера концертная пьеса, предвещающая ту, в которую Моцарт вложил всю свою душу. В первой — скрипка *концертирует* заодно с певцом. Во второй между певицей и клавиром ведется *диалог* — настолько искренний, настолько органичный, что в каждый такт, думается, вложен особый смысл; к тому же диалог этот широко развернут, и сочинение воспринимается уже не как ария, а скорее как часть концерта.

Так и кажется, что Моцарт хотел для самого себя запечатлеть память об этом сопрано, вовсе не блистательном и не особенно виртуозном, но таившем так много нежности и тепла. И еще кажется, что в партии клавиром композитору хотелось и у певицы оставить память о себе — о тонкости и глубине собственной игры, о глубине своего чувства к ней:

95

Право, мало найдется произведений искусства, столь личных и в то же время мастерских, соединяющих в себе интимность лирического письма с великолепием крупной формы. Повстречать нечто подобное можно разве только у Гёте в его «Трилогии страсти», где тоже воплощено прощание навек.

Моцарт снова идет по старым следам, когда через десять лет возвращается к сцене из «Олимпиады» Метастазию, которую когда-то сочинил для Алоизии: «*Alcandro, lo confesso... Non so, d'onde viene*». Но на этот раз, вспомнив и об отцовстве героя, и о драматической ситуации, он создает сцену для замечательного баса Карла Людвига Фишера — произведение самого высокого стиля, с предельно резкими контрастами ритма, гармонии и темпа (К. 512, март 1787). «Монументальность» арии получила здесь совсем новый смысл.

Закончив ее, Моцарт через несколько дней пишет еще одну «отцовскую» арию уже для другого баса, для своего юного друга Готфрида фон Жакена («*Mentre ti lascio, o figlia*», К. 513). Изложена

она еще шире, и партию певца сопровождает здесь чудесный концергирующий оркестр. Следуя через мрачные области гармонии и постепенно усиливаясь, ария эта в противоположность вопросительно замирающей арии Фишера, переходит от *pp* к *ff*. А затем — снова сцена для Йозефы Душек «*Bella mia fiamma*» (К. 528), написанная поздней осенью 1787 года в Праге, в период постановки «Дон-Жуана». Исключительность художественных средств соответствует исключительным обстоятельствам, сопутствующим ее возникновению. Ария предназначалась не для широкой публики; это то, что на языке художников зовется «изделием для мастерской». Сыну Моцарта принадлежит анекдотичный рассказ о том, будто Моцарт писал ее, как вызов, брошенный таланту и умению Йозефы. Что ж, весьма возможно, ибо в *Andante* арии встречается следующее, чрезвычайно трудное для певицы XVIII века место, которое позднее возвращается полутоном ниже:



Вся ария, начиная с раздумчивой полифонии оркестра в речитативе и вплоть до взволнованной стретты, развертывается в атмосфере нарастающего волнения, словно навешанного inferнальной близостью Дон-Жуана: жертвуя собой, герой идет на смерть; уходя, он прощается с тремя действующими лицами, среди них его возлюбленная (Прозерпина? — Имена Цереры и Алфео, встречающиеся в конце речитатива, свидетельствуют о том, что сцена происходит в аду). Понять это грандиозное произведение до конца мы сумеем, если только нам удастся реконструировать всю ситуацию.

Месяца два спустя, 4 марта 1788 года, Моцарт принес последнюю жертву соловьиному горлу своей свояченицы. Он сочиняет для нее арию «*Ah, se in ciel benigne stelle*» (К. 538) на слова, заимствованные из «Китайского героя» *Метаастазийо*; это «вокальный концерт», в создании которого на сей раз принял участие только Моцарт-рутинер, и нас это радует, ибо перед нами блестящее доказательство того, что интимным отношениям с роковой дамой пришел конец. Стоило ему приняться за арию для Франческо Альбертарелли (бас) — певца, исполнявшего в Вене заглавную роль в «Дон Жуане», — как он снова душой и телом в работе («*Un bacio di mano*», К. 541). Это вставная ария к *dramma giocoso* Анфосси «Счастливые ревнивы», впервые поставленной в 1786 году в Венеции, а 2 июня 1788 года — в Вене. По содержанию ария близка буффонному миру оперы «Так поступают все»: остроумный француз, мсье Жиро, дает в ней иронические советы придурковатому любовнику; особую же известность она приобрела потому, что буквально предвосхитила третью тему *Allegro vivace* симфонии «Юпитер», подтвердив тем самым, как много буффонных элементов бродит даже в этой царственной из симфоний. Но помимо всего про-

чего, ария — настоящий шедевр остроумия, живости, краткости и сценичности.

В последний мрачный период своей жизни Моцарт создал всего несколько арий, и то желая оказать любезность певцам. У Алоизии появилась преемница, старшая ее сестра Йозефа, вышедшая замуж за скрипача Хофера. Она-то и стала первой Царицей ночи в «Волшебной флейте». Для нее Моцарт написал «немецкую арию» «*Schon lacht der holde Frühling*» (К. 580, сент. 1789); она была задумана как вставной номер для предполагавшейся постановки «Цирюльника» Паизиелло (на немецком языке) в театре на Видене куда Йозефа получила ангажемент. Но, очевидно, постановка не состоялась, и этим объясняется беглый и незаконченный характер моцартовской записи.

Основная часть арии удивительно похожа на те, что сочинялись для Алоизии, ну точь-в-точь. Однако средняя часть, *g-moll*, все же задумана для певицы, наделенной более глубоким и подлинным чувством, — той, которой предстояло спеть *Larghetto* «*Zum Leiden bin ich auserkoren*» в «Волшебной флейте». И еще одна, как указано в набросках (*Inzipit*), — сентиментальная немецкая ария «*Ohne Zwang, aus eignum Triebe*» (К. 569), помеченная январем 1789 года, кажется, предназначалась для Йозефы, но ария эта утеряна. Несколько патетична и первая из трех арий «*Alma grande e nobil core*» (К. 578, авг. 1789), написанных Моцартом для его первой Дорабеллы — Луизы Вилльнёв. Заимствована она из интермеццо Чимарозы «*I due baroni di Rocca Azzurra*» и выражает возмущение молодой дамы, над которой Моцарт тихонечко посмеивается в оркестре, — прелестная вещь! Две другие ее арии «*Chi sa, chi sa, qual sia*» (К. 582) и «*Vado, ma dove?*» (К. 583) появились в октябре 1789 года. Это вставки в оперу «Добродушный ворчун» Винченце Мартини — того самого «испанца Мартини», как звали его итальянцы, которого Моцарт и без того прихватил с собой в бессмертие. Текст «Ворчуна», обработанный да Понте, был, конечно, заимствован из шедевра Гольдони, давшего повод для создания почувствительной, полубуффонной музыкальной комедии. Обе арии Моцарта подчеркивают начало чувствительное, в обеих синкопированный ритм сопровождения выражает волнение. Вторая ария переходит в *Tempo di Menuetto*, отмеченное тончайшей лирической певучестью. Мадемуазель Луиза была, очевидно, привлекательной маленькой особой, обладавшей вкусом и артистическим обаянием, а не только блестящей колоратурой.

Итак, остается только ария баса с облигатным сопровождением контрабаса «*Per questa bella mano*» (К. 612), которую Моцарт написал в начале марта 1791 года «для господ Герля и Пишльбергера». Франц Герль стал потом его первым Зарастро; Пишльбергер, оркестрант из Фрайхаус-театра, виртуозно играл на своем громоздком инструменте, но Моцарт потребовал от него невозможного.

Самый текст — признание в любви — уместен, казалось бы, только в устах тенора; в исполнении баса ария с ее спокойным

размером (шесть восьмых), волей-неволей приобретает оттенок пародийности, и он еще усиливается благодаря стараниям «инструментального бегемота». Добродушие Моцарта, который тратил время на такие поделки, могло бы навеять грустные мысли, не будь у него еще маленькой арии для баса «Io ti lascio, o cara, addio» (К. прил. 245), написанной во времена «Милосердия Тита». Впоследствии Констанца поставила под вопрос ее принадлежность Моцарту. Однако эта прочувствованная и простая ария благороднее и достойнее замыкает цепь моцартовских арий, чем любая браурная вещь.

Сочинял ли Моцарт немецкие песни? И да и нет. Он, конечно же, писал музыку на немецкие тексты, но стали ли они немецкими песнями — вот в чем вопрос. В обеих chansons, которые он написал для мадемуазель Густль (Августы) Вендлинг («Oiseaux, si tous les ans» и «Dans un bois solitaire», К. 307 и 308) за те месяцы, что жил в Мангейме, куда больше французского, чем в ряде его Lieder — немецкого. Они французские, несмотря на погрешности против просодии. Они французские благодаря пикантности ритмического рисунка — и это основное. Это живые сценки, которые сделали бы честь любой партитуре Филидора или Гретри. Ибо они со сквозным развитием, и клавиш следует за малейшим нюансом вокальной партии, словно живой комментарий. Обе представляют собой изысканные концертные пьесы, с закругленной, несмотря на свободу трактовки, формой. В первой такая завершенность достигается благодаря короткой прелюдии и постлюдии; во второй — благодаря возвращению мелодии первой строфы. Стихи, взятые Августой Вендлинг из антологии, принадлежат Антуану Феррану и Гудару де ла Мотт; это типично анакреонтические стихи, особенно во второй арии, с ее позднеантичным мотивом «Не забудьте Амура!» В музыке Моцарта как бы возрождается Ватто, именно Ватто, а не Буше и не Ланкре, ибо для забавы она слишком серьезна и страстна.

Четыре немецкие песни — вернее, два раза по две, — Моцарт успел опубликовать. Но весьма показательно, что заголовок их гласит: «Немецкие арии», точнее — «Немецкие арии для пения под аккомпанемент клавира». Именно так — не немецкие песни, и не просто песни. Если же взять для сравнения песни Шуберта или даже других современников, менее известных — Цумштега, Шульца или Цельтера, то окажется, что Моцарт вообще не писал песен. В шубертовской песне голос и аккомпанемент находятся в полном равновесии: это не вокальная мелодия с аккомпанементом клавира и не пьеса для клавира с вокальной партией. Шуберт, с его тонким чувством поэзии, никогда не стал бы класть на музыку безучастно рифмованные строки и никогда не рассматривал текст только как повод для создания музыки. Он *возвышает* текст своей музыкой, но не насилует и не оттесняет его.

На долю Моцарта не выпало счастья или желания связать свое имя в песне с именами великих или пусть просто настоящих по-

этов. Знакомая с текстами его песен, мы встречаемся, за одним-единственным исключением, только с малыми и совсем малыми, ныне окончательно забытыми деятелями литературы — такими, как Канцц, Гюнтер, Уц, Вейссе, Гермес, Миллер, Раппки, Блюмауэр, Шмидт и т. д., — и с облегчением вздыхаем, когда среди всех этих посредственностей набредаем, наконец, на немецких анакреонтиков — Хагедорна и Хельтп.

Нельзя порицать Моцарта за неуважение к тексту. Для него стихотворение — это, действительно, лишь повод для создания музыки; все стихи и всех стихотворцев он законсервировал в себе, как янтарь консервирует муху. И, не в пример Шуберту, он все же мыслит ариозно. Песня Шуберта таинственным образом выросла из народной песни. Это роза — облагороженная, раскрывшая сотни лепестков, произведение искуснейшего садовника. Но роза эта сродни — и такой останется навсегда — скромному дикорастущему цветку шиповника. Песня Моцарта никак не связана с народной. Как всегда, музыка его и здесь «вырастает из музыки», заимствует опыт итальянской канцонетты или французского романса, которые, в свою очередь, выросли скорее на почве оперы или комической оперы. Но важно и другое: Моцарт остался почти чужд тем экспериментам, которым подверглась песня не только в Северной Германии, но и в близких к нему венских кругах.

В конце 1785 года издатель Моцарта, Артария, выпустил «Оды п песни для исполнения у клавира» — семь пьес Глюка, которые уже лет десять ходили в рукописи и, конечно же, не могли быть неизвестны Моцарту. Песни эти — результат предельной, намеренной простоты, полного подчинения музыки слову поэта и метрике стиха, подражающей античным размерам. Единственным доказательством того, что они произвели впечатление на Моцарта, служит так называемая ария с портретом Тамино, начало которой, несомненно, обязано своим возникновением «Ранним могилам» Клопштока — Глюка. Однако не только антипатия к «преувеличениям» в поэзии Клопштока и рациональному методу Глюка воспрепятствовала Моцарту хоть сколько-нибудь им подражать. Он считал, что именно поэзия должна быть в подчинении у музыки. А музыка была для него не «немецкой» (скорее уж итальянской или французской) — а совершенно очевидно — моцартовской. Он хотел оставаться свободным и в песне. Моцарт был прирожденным драматургом и творцом инструментальной музыки, и обе эти области грозили утяжелить его песенный стиль. Но именно потому, что Моцарт был прирожденным драматургом, в его немецких операх — «Бастьен и Бастьенна», «Похищение из сераля», «Волшебная флейта» — мы находим и самые настоящие, лучшие его песни.

Это вовсе не значит, что песня Моцарта не прошла определенных стадий развития. Жанр был еще молод, а история его, невзирая на молодость, — уже очень сложна. Нам незачем в подробностях ее анализировать. Достаточно сказать, что развитию песни сопутствовало нечто вроде детской болезни — младенческих кон-

вульсии. На первой стадии это был спазм танцевальной песни — песни инструментального склада. В этой стадии под менюэты, куранты, жиги, сарабанды подставлялся более или менее подходящий текст; примеры мы найдем и у Моцарта, главным образом, в его юношеских песнях — таких, как «Freude, Königin der Weissen» (К. 53, 1767), в сущности являющейся «симфоническим» Andantino, или «O, heiliges Band» (К. 148, 1772) — типичном медленном менюэте, который, несмотря на явно масонское содержание текста, немисливо отнести к венскому периоду. Вторую и третью стадию упомянутого детского заболевания легко обнаружить в Северной Германии. Назовем это искусственностью с одной стороны и ложной наивностью — с другой.

Носителем искусственности — а порой и другого симптома — был Филипп Эмануэль Бах, хорошо известный семье Моцартов. Еще Леопольд отдал дань этому пороку в нескольких песнях, к если три песни на слова Гюнтера и Каница (К. 149, 150, 151) принадлежат действительно Вольфгангу Амадею, а не Леопольду, то они служат доказательством того, как хорошо усвоил Моцарт берлинско-гамбургский кантатно-песенный стиль.

Чего можно достичь в подобном стиле, Моцарт к концу зальцбургского периода (1780) продемонстрировал в трех песнях (К. 390, 391, 392), написанных, видимо, по заказу издателя некоего альманаха. Предполагалось выпустить их в качестве приложения к модному в ту пору роману И. Т. Гермеса «Путешествие Софии из Мемеля в Саксонию». Тексты песен так же несъедобны, как и весь роман. И тут Моцарт один-единственный раз оказался жертвой «чувствительности» своего времени; об этом свидетельствуют даже указания певцам, сопровождающие песни: «равнодушно и удовлетворенно», «печально, но спокойно», «умеренно, неспешно», а также — соответствующие им средства выразительности — гармонии, хроматизмы, уменьшенные аккорды. Особенно насыщена ими песня «An die Hoffnung» (К. 390), где Моцарт положит на музыку не первую, а последнюю строфу текста, ибо только в ней совпадают смысл текста и его поэтическое выражение. И это — еще одно подтверждение изощренного *драматического* чутья Моцарта.

В 1781 году Моцарт приезжает в Вену и там становится, если уж говорить о нем как о песенном композиторе, специфически венским автором песен. История венской песни была еще короче, чем повсюду в Германии — ведь в музыкальном отношении Вена была городом музыки итальянской — инструментальной и оперной. Песни как особого жанра в Вене не было, ибо у народа были свои уличные песни, а у людей образованных песню заменяла канцонетта. Только в 1778 году появляется первый сборник художественных песен, принадлежавший одаренному музыканту — Иозефу Антону Стеффану; его примеру последовали мастера меньшего значения: Иоганн Хольцер, Карл Фриберт, Леопольд Хофман, Фр. А. Хофмейстер — друг Моцарта — и другие.

В 1782 и в 1784 годах вышли два сборника «Немецких песен» Гайдна, о которых сам автор был незаслуженно высокого мнения. Моцарт внимательно следил за всеми сборниками. Эта смесь итальянизмов и инструментализмов оказалась сродни его творческой направленности. В песнях Гайдна почти всегда ощущается их инструментальная природа. А песни одновременно анакреонтического и инструментального характера, вроде «Kleine Spinnerin» Моцарта (К. 531, 1787), или его же «Die Alte» — песня-пародия на старинный лад с basso continuo (К. 517), — восходят непосредственно к гайдновским — таким, как «Eine sehr gewöhnliche Geschichte», или «Die zu späte Aukunft der Mutter», или «Lob der Faulheit».

Моцарт не придавал решительно никакого значения своим песням. Они были для него «побочным продуктом», дополнением, отходами от его оперных и инструментальных произведений. У нас есть документальное подтверждение этому, относящееся к истории отношений Моцарта с его юным другом, Готфридом фон Жакеном. В дни, когда в Праге готовилась постановка «Дон-Жуана», Моцарт писал Готфриду (9 ноября 1787): «...к неожиданному удовольствию, я получил второе ваше письмо; если так уж необходимо с помощью песни заверить вас в моей дружбе, значит больше у вас нет причин в ней сомневаться, — вот она...»

Письму этому предшествовали отцовские увещания Моцарта: он уговаривал друга покончить с «мотыльковым» существованием ради более глубокой привязанности. Нам известен круг молодых дам и господ, в котором вращался «мотылек» Жакен. Это тот самый круг, для которого Моцарт писал свои прелестные «компанейские песни», свои терцеты в сопровождении духового трио (тексты чаще всего брались у Метастазиио — К. 436, 437, 438, 439, 346, 537, 549, 562); а может быть, для этого круга предназначались не только анакреонтические песни, но и ряд довольно грубых музыкальных шуток, облеченных в форму ансамблей и канонов.

Около 1803 года семейство Жакен, присоединив к присланной Моцартом песне «Das Traumbild» (К. 530) пять песен самого Готфрида, умершего в 1792 году, издало их в Вене у Каппи, под именем Готфрида, ибо были уверены, что все песни написаны им. Дело в том, что Моцарт сам уступил авторство своему юному другу. Мало того, среди рукописей, хранящихся в библиотеке Института музыки во Флоренции, есть тетрадь с шестью песнями из наследия Готфрида фон Жакена, где тот приписал себе не только «Das Traumbild», на этот раз под заголовком «An eine Unbekannte», — но и одну из лучших песен Моцарта — «Luise, als sie die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte» (К. 520), да к тому же посвятил ее предмету своей страсти, фрейлейн фон Альтомонте. Но на этой рукописи есть пометка Моцарта: «26 мая. На Ландштрассе... В комнате г-на Готфрида фон Жакена». Значит, написал он свою песню, так сказать, взаперти, тут же уступив ее Жакену, а сам даже не опубликовал ее. Это уже не песня, а как бы зримая драматическая сцена; слушатель проникает в самую глубь изранен-



ного сердца методой жевщины. и Н" только слышит «сорьиле с( -тования (с-moll, хроматика). но даже видит и глая в кампне. Ото настоящий маленькии шедевр, свободный и завершениый.

Но от авторства в некоторых других песнях, относящихся к середине венского десятилетия. Моцарт не отказался: в первую из обеих опубликованных (и уже упомянутых нами) тетрадей 1789 года вошли «Abendempfindung» и «An Chloe» (K. 523 и 524), во вторую — «Das Veilchen» и «Das Lied der Trennung» (K. 476 и 519).

«An Chloe» — это **клавирное** рондино с текстом, очень изящное, но вовсе не песня. А вот «Abendempfindung», утонченное лирическое излияние, обладающее такой глубиной и выразительностью, таким **мелодическим** совершенством, что вопрос о жанре — сцена это или песня, итальянская она или немецкая, — становится излишним. Так же глубока и прекрасна «Das Lied der Trennung», хотя форма здесь совсем иная: она строфична, однако, начиная с пятой строфы, мелодика, аккомпанемент, выразительные средства становятся все свободнее и полнее, окончательно преодолевая слезливую сентиментальность модного текста.

В «Das Veilchen» Моцарт впервые и единственный раз в жизни повстречался с подлинной поэзией, и то почти случайно; стихотворение «Фиалка» попало к нему в «Сборнике немецких песен» Стеффана (1778), где оно ошибочно было приписано почему-то Глейму, а не Гёте. Это самая известная и прославленная песня Моцарта, и по праву. Но только песня ли это? Пожалуй, для характеристики ее необходимо понять и почувствовать, что возникновением своим она обязана совершенно особым, личным переживаниям и поэта, и композитора.

«Фиалка» — сочинение «на случай», но самого высокого ранга. Впервые мы встречаем ее в **зингшпиле** Гёте «Эрвин и Эльмира». Только много лет спустя поэт включил ее в свои баллады. В «Эрвине и Эльмире» — этом дитящем поэтической весны — отражены те бурные и мучительные отношения влюбленных, которые Гёте мог наблюдать сначала у своего друга Гердера и его невесты, а потом и у себя самого с Лили; гордая и капризная девушка заставляет страдать славного юношу, она играет его привязанностью, хотя и сама любит его. Из души этого юноши и вылилась песнь о «Фиалке». В зингшпиле Гёте ее поет раскаявшаяся красавица, вспоминая о былом, и каждый раз, кончая петь, чувствует, «будто пригубила отравленный напиток».

Нечто похожее пережил, вероятно, и Моцарт, когда писал свою «Das Veilchen». Не такая это песня, как все. Стихи нашли отклик в родственной душе: это лирическая сцена, где во всем — в самом лиризме, в потоке чисто музыкальных впечатлений, в сценическом восприятии события, в его полнокровной живописной передаче — ощущается та же значительность, что и у Гёте. Как прелестно здесь самое начало — прелюдия и первые две строки, как мужественно и сильно звучит конец, как грациозно («легка, стройна она

была») приближается юная пастушка, как беззаботно звенит ее песня над лужайкой (она побывала в опере, маленькая красотка!). Как тихи и искренни раздумья фиалки, как страшна и неотвратима надвигающаяся катастрофа! Ибо это в самом деле катастрофа, символически выраженная в fortissimo аккордов аккомпанемента, в обнаженном речитативе голоса. Как трогательно звучит Abgesang, где Моцарт — это уже много раз отмечалось — от себя добавил слова: «Бедная фиалка! — как мила была наша фиалка!»

Да, Моцарт сломал, разорвал форму песни. Но не из каприза и не потому, что не чувствовал поэтического слова или не понимал сути песенной формы; его побудила к этому внутренняя необходимость. А чем она была обусловлена, мы можем только догадываться. Возможно, дело в самых затаенных и личных переживаниях. Моцарт был невзрачен, мал ростом, и неизлечимая болезнь рано наложила на него печать. Доподлинно известно, что, хотя Моцарт вполне сознавал свое величие художника, он глубоко страдал от некрасивости. Но независимо от всего, в этой песне (и все же не песне) гений его зажегся пламенем от другого гения. В песенном жанре, так же как и в области арии, Моцарт сказал все, что хотел, достиг высочайшей одухотворенности.

## ОПЕРА

«Наивный, поистине вдохновенный художник погружается в работу с беззаботным энтузиазмом, и только тогда, когда произведение завершено и предстает перед ним во всей своей реальности, он, на основании собственного опыта, опять обретает истинную способность размышлять. Обычно эта способность оберегает его от разочарований, но в моменты исключительные, то есть, как только вдохновение снова толкнет его к созданию художественного произведения, она полностью теряет над ним власть. Что касается пути Моцарта как оперного композитора, то самое характерное для него — легкомысленная неразборчивость, с которой он брался за свою работу. Он так мало задумывался над эстетическими принципами, лежащими в основе оперы, что с величайшей охотой брался сочинять оперу на любой предложенный ему текст, даже не интересуясь, пригоден ли текст для него в чисто музыкальном отношении. Если собрать воедино разбросанные по разным местам замечания и высказывания Моцарта эстетического характера, то вся его рефлексия, конечно, не подымается над знаменитым его рассуждением о собственном носе».

Так вещает Рихард Вагнер в первой части своей «Оперы и драмы», и мы еще вернемся к его последующим высказываниям. Они явились бы одной из самых выразительных цитат в пока еще не написанной книге, озаглавленной «Моцарт и потомство». Если бы суждение Вагнера о Моцарте, который якобы, получив либретто, кладет его на музыку с наивностью ребенка, поедающего да-

ренное яблоко, о Моцарте, который мог якобы сочинять хорошую (Вагнер говорит — «красивую») драматическую музыку на любой хоть сколько-нибудь привлекший его текст (и это утверждает Вагнер! — который процесс создания оперы представляет себе как некое подобие сексуального акта, считая, что замысел ее может возникнуть, только если творческая фантазия композитора «воспламенится извне, только если заключенному в ней гению божественной любви представит любимый предмет, который он страстно и самозабвенно сможет заключить в объятия»), — если бы, повторяем, суждение Вагнера было верно, то Моцарт-драматург заслуживал бы обвинительного приговора. Ибо Вагнер говорит не о юношеских произведениях Моцарта — их он не знал, — а о его зрелых операх, от «Похищения из сераля» и до «Милосердия Тита».

Но суждение Вагнера ложно с начала и до конца. Вернее, оно меньше всего относится к тем произведениям, которые он имел в виду. В сущности, это суждение «pro domo» («в свою защиту») — типичное суждение XIX столетия. Как мучился Моцарт со своими либретто и своими либреттистами, начиная с «Идомея», вплоть до «Милосердия Тита»! И что знаем мы о его беседах с да Понте и Шиканедером, прежде чем «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан», «Так поступают все» и «Волшебная флейта» обрели окончательный вид! По какой же еще причине, если не по той, что Моцарта-драматурга не удовлетворяли либретто, он почти сразу забросил «Царицу амазонок» (К. 434) и не довел до конца работу над «Каирским гусем» (К. 422) или «Обманутым женихом» (К. 430).

О том, насколько добросовестен Моцарт и насколько верен его драматургический инстинкт, свидетельствует особенно ясно его письмо к отцу (26 сент. 1781), в котором он описывает, как создавалось «Похищение из сераля»: «Мне казалось, что вам доставит удовольствие, если я дам и некоторое представление об опере. Опера начиналась с монолога, и я попросил г-на Стефани сделать из него маленькую ариетту, и еще чтобы после песенки Осмина, там где болтают двое вместе, сделать дуэт. Так как роль Осмина мы предназначили г-ну Фишеру, у которого действительно прекрасный бас (вопреки архиепископу, который заявил мне, что он поет слишком низко для баса, но я заверил его, что со временем он будет петь выше), значит, такого певца мы должны использовать, тем более, что вся здешняя публика за него. Но согласно сценарию, этот Осмин поет одну-единственную песенку и всё тут, за исключением, правда, терцета и финала. Так вот, он получил теперь арию в первом акте, и получит еще одну во втором. Эту арию я г-ну Стефани целиком подсказал, и музыка к ней в основном была готова раньше, чем Стефани хоть слово придумал. У вас только начало арии, да еще конец, который должен произвести хорошее впечатление. — Гнев Осмина будет очень смешон, потому что я использовал здесь турецкую музыку. Разрабатывая арию, я (вопреки зальцбургскому Мидасу) дал прозвучать его природным глубоким нотам: „Drum beyrn Barte des Propheten“ и пр. написано

в том же темпе, но более мелкими длительностями, и так как гнев Осмина все возрастает — а все будут думать, что ария уже кончилась, — то Allegro assai совсем в другом темпе и другой тональности должно произвести очень большое впечатление. Ибо человек, охваченный столь сильным гневом, преступает все уставы, меру и цель, он уже не помнит себя, а поэтому и музыка должна не помнить себя. Но поскольку страсть, какой бы она ни была, никогда нельзя изображать так, чтобы она вызывала отвращение, — значит и музыка, даже в самых чудовищных обстоятельствах, никогда не должна оскорблять наш слух. Нет, она всегда должна оставаться музыкой, вот поэтому-то я и подобрал к f-moll (тональности арии) не чуждую, а родственную тональность, правда, не ближайшую — d-moll, а более отдаленную — a-moll. Теперь об арии Бельмонта в A-dur „O, wie ängstlich, o, wie feurig“. — Знаете, как это выражено, даже биение любящего сердца слышится: две скрипки в октаву. Это самая любимая ария у всех, кто ее слышал, — и моя тоже. И написана она как раз для голоса Адамбергера. Все видно — его дрожь, колебания — видно, как вздымается взволнованная грудь, — это передано через crescendo — слышны шепот и вздохи — их передают засурдиненные первые скрипки и флейта в унисон с ними. Хор янычар так хорош, что лучшего янычарского хора и желать не приходится — короткий и веселый — написан совсем во вкусе венцев.

Арией Констанцы пришлось немножко пожертвовать в пользу подвижной глотки мадемуазель Кавальери: „Trennung war mein banges loos und nun schwimmt mein Aug in Tränen“ — это я попытался выразить, насколько допускает итальянская браваурная ария. „Враз“ я переменял на „вмиг“, значит так: „Только вмиг исчезла радость“ и пр. Не знаю, о чем только думаю наши немецкие поэты. Уж если они не понимают театра, во всяком случае оперы — то хоть бы не заставляли актеров говорить так, словно перед ними не люди, а свиньи, — тьфу, безобразие!

Теперь о терцете, вернее, о конце первого акта. Педрилло выдал своего хозяина за строителя, чтобы дать ему возможность встретиться с Констанцей в саду. Паша взял его к себе в услужение; Осмин, надсмотрщик, об этом ничего не знает, он грубый парень, заядлый враг всех наглых чужаков, и ни за что не хочет оставить их в саду. Первое явление очень короткое — и так как текст давал к этому повод, мне довольно хорошо удалось изложить его трехголосно. Ну а потом сразу же на pianissimo начинается мажор — его надо исполнять очень быстро — и очень шумный конец, а ведь только это и требуется для конца акта, — чем шумнее, тем лучше, — чем короче, тем лучше. А то как бы не расхолодить публику перед аплодисментами.

Вся увертюра состоит из 14 тактов — она совсем короткая, все время чередуются forte и piano, причем на forte каждый раз вступает турецкая музыка. Вот так она и модулирует по тональностям, и думаю, что слушая ее, не уснешь, даже если накануне не спал

всю ночь напролет. Однако — и вот тут-то я и сел в калошу — уже более трех недель, как готов первый акт — готова и ария из второго акта, и дуэт пьяниц (для господ венцев), который сплошь построен на моих турецких сигналах, тоже готов. Но больше я пока ничего сделать не смогу, потому что теперь все перевернулось вверх дном, да еще по моему же требованию. В начале третьего акта есть премилый квинтет, вернее, финал, так вот, мне бы хотелось перенести его в конец второго акта. Но для этого требуется большая переделка, нет, даже совсем новая интрига. А у Стефани работы выше головы, так что придется мне набраться терпения. Все дуются на Стефани, может он и со мной любезен только в лицо,— но все-таки он аранжирует для меня либретто, да еще так, как хочу я, точка в точку — и, ей-богу, больше мне от него ничего не надо. Тут, конечно, много сплетничают об опере; но ведь так уж положено..!»

Все это мало похоже на характеристику собственного носа, и автора письма не сравнишь с ребенком, которому дали яблоко. Да, Моцарт сказал однажды, что «в опере поэзия, конечно, должна быть послушной дочерью музыки» (13 окт. 1781) — утверждение, как раз обратное теории Глюка и Вагнера: Глюка, который в своих реформаторских операх якобы стремился забыть о том, что он музыкант, и Вагнера, который несчастье оперы видел в том (он напечатал это жирными буквами), что в ней «средство выражения [музыка] было превращено в цель, а цель [драма] — в средство». Но на практике и Глюк, и Вагнер полностью солидарны с Моцартом. Ибо чем были бы поэты Кальцабиджи, Рулле и Гийар без Глюка? И чем был бы поэт Рихард Вагнер без *композитора* Рихарда Вагнера? Куда справедливее будет сказать, что не только в истории оперы, но и в каждой отдельной опере центр тяжести, находящийся между «драмой» и «музыкой», непрерывно перемещается, что чаши весов редко находятся в равновесии и всегда склоняются то на одну, то на другую сторону. Что было бы со вторым актом «Тристана», где действие останавливается, где мы всматриваемся в зеленый сумрак на сцене, откуда доносится пение двух голосов, и где, собственно, нечего *смотреть*,— чем была бы эта сцена без музыки?

Нет такой эпохи, которая имела бы право осуждать оперный идеал другой эпохи. Необходимо попытаться всем и каждому водздать по заслугам.

Но Вагнер не так уж неправ по отношению к незнакомому ему Моцарту. Ведь сочинять оперы Моцарт начал очень рано, еще будучи ребенком двенадцати-тринадцати лет. Однако до «Идоменея», то есть до того, как ему минуло двадцать пять, он вряд ли задумывался над проблемой оперы. И вряд ли можно упрекать его за это, если вспомнить, что Глюку было без малого пятьдесят, когда он осознал — и не без чужой помощи — эту проблему. И еще если вспомнить, что глюковской «Альцесте» минуло ровно год, когда Моцарт приступил к первым своим опытам в области оперы. Са-

мым убедительным примером юношеской наивности Моцарта и его уважения к традиции служит, вероятно, его музыка на текст «Освобожденной Бетулии» Метастазиио — произведения, которое самый преданный и близкий поэту композитор Иоганн Адольф Хассе *не* положил на музыку,— и это весьма примечательно.

Во время первых своих гастролей в Италии, после миланской постановки «Митридата», Моцарт, будучи в Падуе, получил 13 марта 1771 года заказ на музыку к указанной оратории Метастазиио. Исполнялась ли она постом 1772 года в Падуе, исполнялась ли вообще когда-либо — неизвестно. Еще в 1784 году Моцарт просит отца переслать ему партитуру в Вену, ибо он на этот текст будет писать музыку для Общества музыкантов и, возможно, использует тот или другой номер из своего юношеского произведения. Речь идет даже о якобы написанном в ту пору вступительном хоре и квинтете. Но я этому не верю. Ибо в 1784 году Моцарт, немного поразмыслив, понял бы, конечно, что это не тот текст, который можно второй раз положить на музыку — ни целиком, ни даже частично.

Конечно, итальянская оратория — не опера, хотя форма ее — та же, что в опере. Но в оратории два, а не три акта, как в опере *seria*; оратория предоставляет хору значительно большую роль; оратория обращена к фантазии слушателя и может изображать такие явления, которые невозможно показать на сцене, в данном случае, например,— Юдифь с окровавленной головой Олоферна (в опере такое стало возможным только в более поздние времена). Однако, подобно опере, оратория должна изображать события и людей, в образах которых библейские, евангельские, религиозные сюжеты нашли бы яркое и убедительное воплощение. Гендель, например, не мог бы использовать текст ораторий Метастазиио (даже если бы императорский придворный поэт сам не был католиком). Думается, что либретто «Освобожденной Бетулии», сюжет которой был Генделю знаком и очень близок, вызвало бы у него лишь презрительную улыбку: ведь у Метастазиио в центре действия находится вовсе не Юдифь, и уж тем более не Олоферн, который в оратории даже не появляется. Самое важное для поэта событие — это обращение в истинную веру аммонитского князя Ахиора — того Ахиора, который, будучи оскорблен Олоферном, перебегает к иудеям, ведет споры на религиозные темы с Осией (властителем осажденного города) и которого только подвиг Юдифи заставляет отречься от скептицизма и язычества.

Юдифь, Осия, люди, друзья, я думаю,  
Что мне конец. Все приобретает новый вид  
Для меня... Я полон, Весь полон вашим богом.  
Он велик, бесконечен, Един, я утверждаю это.

В первом акте Юдифь, разукрашенная, как невеста, покидает Бетулию. Во втором она возвращается и подробно рассказывает, как, вдохновленная богом, двумя ударами меча отрубила злодею

голову. Повествует она об этом с объективностью судебного эксперта, выступающего по делу об убийстве. Ахиор сперва считает Юдифь лгуньей:

Безоружная, одна,  
Такое задумать, такое сделать ты могла!  
И я должен тебе верить?

И только извлеченная из мешка хорошо знакомая окровавленная голова заставляет его поверить в случившееся. Теперь Юдифь поет одну из самых прославленных или разруганных «арий-сравнений» Метастазиио, в которой прощает так долго сомневавшегося Ахиора; узник, вышедший из тьмы узилища, должен сперва прикинуть к свету:

Узник, который возвращается  
От ужасов к свету дня,  
Закрывает глаза перед яркими лучами  
И вздыхает,  
Но вскоре  
Он начинает страдать от яркого света,  
Который ударяет ему в глаза  
И ослепляет его.

Вот это юный Моцарт, все как есть, и положил на музыку. Впрочем, разве только он один — еще добрая дюжина опытных композиторов и до, и после него! Как он эту музыку сочинил — вопрос, относящийся больше к истории развития Моцарта-музыканта, а не драматурга. Однако чутье стиля и в этой вещи поразительно. Моцарт пишет строгую трехчастную симфонию в гюкковском *d-moll*, симфонию, где последняя часть тематически связана с первой, а певучая средняя разработана тоньше, чем в какой-либо оперной увертюре. Моцарт пишет великолепные арии в концертном стиле, но все же с укороченной репризой, чтобы не утомлять певцов и слушателей. Для Юдифи, описывающей свое героическое деяние, он пишет один из самых длинных и весьма впечатляющих речитативов *accompagnato*, но главное — он создает благочестивые хоры; последний из них, где перемежается пение Юдифи и народа, представляет собой нечто вроде духовного водевиля, в котором чрезвычайно остроумно использован мотив псалма («*In exitu Israel*»).

Однако музыкальное развитие Моцарта волнует нас в данном случае меньше, чем драматическое. Величие Моцарта-драматурга лишь подтверждается тем, что десятью годами позднее он уже не мог бы написать подобного произведения; и не в результате теоретических, эстетических размышлений, не из желания взорвать границы оперы *seria*, а только в силу драматического инстинкта, стремления к драматической правде, в силу потребности создавать образы живых людей и музыкально их характеризовать.

Сказав, что в истории оперы центр тяжести между музыкой и драмой непрерывно перемещается, мы сказали еще не все. Пере-

мещается не только этот центр. Кто был главным персонажем в опере XVII века, кем в первую очередь занималась критика, если она тогда вообще существовала? Конечно, театральным архитектором и машинистом: ведь именно они продемонстрировали разверстый зев преисподней или чуда в волшебном саду Альцины, заставляли спускаться по воздуху Меркурия, посланца богов, а в апофеозе размещали на небесах полукругом весь Олимп.

С начала XVIII века главным персонажем становится певец, точнее — примадонна и особенно премьер-кастрат. Самой большой знаменитостью в опере XVII века были вовсе не Кавалли, Чести или Люлли, а императорский придворный архитектор — Лодовико Вурначини. Самой большой знаменитостью XVIII века были не Гендель или Хассе, Граун или Глюк, а кастрат Карло Броски, прозванный Фаринелли. Композитор находился в подчинении у певца, а в подчинении композитора находился либреттист; он-то подчиняется вообще всем и стоит на самой нижней ступени служебной лестницы. Не составляют исключения даже Апостола Дзено и Пьетро Метастазиио. Созданные ими либретто, полностью выражавшие оперный идеал эпохи, композиторы умели ценить, однако, они были абсолютно равнодушны к тому, что оба императорских придворных поэта стремились придать своим либретто какую-то поэтическую или литературную ценность. Скорее это их даже тяготило.

В данном вопросе куда большим практиком и реалистом был Карло Гольдони, которому единственная неудачная попытка раз и навсегда открыла глаза. В опере *seria* он обслуживал композиторов своими либретто именно так, как им хотелось, не вкладывая сюда ни на грош писательского честолюбия. Так что подходить с художественной меркой к «*dramma per musica*» — то есть к либретто XVIII века, было бы просто педантизмом. И точно такое же педантизм — подходить с драматической меркой к ранним операм Моцарта.

Где же центр тяжести в операх юного Моцарта? — спрашиваем мы себя. Как и прежде, в искусстве певцов и певиц. Моцарт выполнял условия, от которых зависел успех оперы: он служил, и как мог лучше, индивидуальному мастерству певцов. Если что-либо менял, то вовсе не ради требований драматургии. От его первой миланской оперы сохранились варианты одного дуэта и не менее чем шести арий — это ранняя их редакция, которая попросту не удовлетворяла пожеланий певцов.

Все сказанное, относящееся к опере *seria*, в еще большей мере относится к опере *buffa*. Нас удивляет, что Моцарт еще мальчиком, в возрасте двенадцати-тринадцати лет смог написать оперу *buffa* «Мнимая простушка». Правда, состав певцов *buffa* был собранием сценических типов, и только типам композитор обязан был отдать должное. Мы еще очень далеки от комедии характеров: связь оперы *buffa* с *commedia dell'arte*, связь ее персонажей с Панталоне и Дзанни, с Грациано и капитаном Спаветта, с Розаурой и Леандром видна невооруженным глазом. Ее легко обнаружить

не только в опере buffa, но и в комедии, не только во fiabe (сказках) Карло Гоцци, но и в комедии характеров Гольдони. Да, Гольдони, хотя его борьба, его намерения, его литературная миссия — все, казалось бы, направлено на развенчание *commedia dell'arte*. Но та продолжала оказывать влияние не только на итальянскую, но и на французскую комедию. «Севильский цирюльник» Бомарше — разве не вышел он из *commedia dell'arte* с ее неизменными фигурами? Опекун Розины — Бартоло — разве он не Панталоне? А Фигаро — не Арлекин? Базилио — не Грациано? А Розина и Альмавива — да разве они не Розаура и Леандр! Любой актер бродячей труппы находил в этой комедии свою постоянную роль. Поэтому и было возможно переделывать драмы и комедии Бомарше в либретто.

В 70-х годах XVIII столетия актер оперы buffa сменял только имя и маску, но не роль. С особенной ясностью это отражено в письме соперника Моцарта, Джованни Паизиелло, которое он в сентябре 1781 года послал из Петербурга своему знаменитому другу, аббату Галиани в Неаполь. В России Паизиелло никак не мог найти либреттиста. В отчаянии он даже взялся за старую «Служанку-госпожу» Перголези и сочинил на этот текст новую музыку. В письме он просит Галиани о посредничестве, желая раздобыть либретто у давнего своего помощника Г. Лоренци. Но Лоренци болен, и Галиани предлагает Паизиелло другого либреттиста. Отвечая ему, Паизиелло излагает свои условия: краткость — чем короче, тем лучше; один акт лучше, чем два, ибо все представление должно длиться не более полутора часов. Всего пять или даже четыре роли для актеров, «характер которых я вам сейчас разьясню, ибо это те, которые состоят на здешней императорской службе:

Карикатурный комик (*buffo caricato*), великолепен в роли старика, отца, ревнивого опекуна, философа.

Второй *buffo caricato*.

Лирический тенор... однако его можно использовать и в комических ролях, и он хорошо поет.

Есть у нас и buffa, которая годится для любого карикатурного характера.

Кроме того еще одна певица для полухарактерных ролей, примерно равноценная первой; я это отмечаю затем, чтобы сочинитель так распределил вокальные номера, дабы ни одна из них не могла пожаловаться, будто ее обошли...»

Вот точка зрения. Драма пишется применительно к категориям, к которым принадлежат актеры, а музыка применительно к актерскому составу.

Понятно ли теперь — если взять чисто внешнюю и формальную сторону — что чудо-ребенок, тринадцатилетний Вольфганг Амадей Моцарт мог сочинить оперу buffa? Мы не знаем, кто именно дал ему либретто. Автором его считался Марко Кольтеллини, тосканец (из Монтепульчиано), с 1769 года преемник Метастазии; в опере

*serin* — это один из ее реформаторов в духе Глюка и Кальцабиджи. Моцарт-отец тоже думал, что именно он автор либретто. На самом деле либретто заимствовано у Гольдони; четырем годами раньше, то есть в 1764 году, оно уже было положено на музыку Сальвадоре Перилло, опера которого впервые увидела свет в Венеции, в театре «Сан-Моизе». Автор либретто остался анонимным, опера провалилась, и нигде, кроме Венеции, ее не ставили. Поэтому вполне вероятно, что Кольтеллини, сговорившись с императорским импресарио Афлизио — прожженным мошенником, — вырядился в чужие перья. В сущности, он всего несколько арий заменил своими и лишь третий акт видоизменил, да так удачно, особенно финал, что получил некоторое право поставить свое имя рядом с именем Гольдони. Только в 1794 году пьеса была издана под именем ее настоящего автора. Произошло это через год после его смерти.

Автору «Хозяйки гостиницы» «Мнимая простушка» принесла мало чести, но нам все же придется ею заняться. В пьесе много действующих лиц: 1 — Дон Кассандро, богатый помещик из-под Кремоны, грубый бездельник, самовлюбленный, скупец и женоненавистник; с номером 2 — своим младшим братом, доном Полидoro, он обращается, как с собакой. Впрочем, дон Кассандро не так уж неправ, ибо Полидoro совершеннейший идиот. Их сестра — донна Гиацинта (3) влюблена во Фракассо (4), венгерского капитана, который стоит на постое у них в имении; ее горничная Нинетта (5), в параллель хозяйке, влюблена в денщика Фракассо, сержанта Симоне (6). Братья противятся браку влюбленных — и тех, и других. И вот, чтобы преодолеть их сопротивление, обе пары сговариваются подстроить так, чтобы Розина (7), сестра Фракассо — а она собирается приехать к нему в гости — влюбила в себя обоих братьев и добилась их согласия на брак. Что она и делает под маской «мнимой простушки».

Вся опера состоит из последования бурлескных сцен, которые являются только вариациями или вариантами подобных же сцен *commedia dell'arte*. Нужно ли еще говорить, что Кассандро и Полидoro — это тот же Панталоне, только в данном случае Панталоне раздвоился, как метла в руках ученика чародея, превратившись в две фигуры, из которых одна воплощает тиранические, а другая — идиотические черты, что Гиацинта — робкая девчурка, Фракассо — влюбленный капитан, Нинетта — хитрая служаночка Серпина, Симоне — Арлекин или Дзанни в мундире, наделенный типичными чертами обжоры?

Розина — фигура поновее: «простушка», «ingenue», прообразом которой является бессмертная Агнесса из «Школы жен» Мольера. Только здесь образ этот чрезвычайно огрублен, в нем нет ничего положительного, он участвует в глупейших сценических трюках. В конце концов, Розина и в самом деле решает выйти замуж за болвана Кассандро. Некоторые плутовские сцены и ситуации тоже типичны для *commedia dell'arte*, например: влюбленный идиот, который жаждет, не сходя с места, жениться на предмете

своей страсти, пьяный жених (Кассандро), которого дама сердца загоняет в дальний угол комнаты и которому приходится объясняться с нею только при помощи мимики; сцена дуэли на шпагах между храбрецом и трусом; ярость помешанной на мужчинах служанки, в обрисовке которой явно угадывается Гольдонн.

Сгораю любовью,  
Хочу мужа —  
Пусть первого встречного,  
Кто здесь пройдет.

Горе тому, кто вздумает меня дразнить  
Или обидеть —  
Я вцеплюсь в лицо ему,  
Словно кошка.

С такой злостью  
Вцеплюсь в него когтями,  
Что след их останется  
На всю жизнь.

Именно эту арию маленькому Моцарту пришлось сочинять дважды: наверное, первая редакция не удовлетворила певицу, и неизвестно почему, ибо мальчик оба раза очень хорошо вышел из положения. Однако в целом приходится признать, что речь здесь может идти не о «*dramma giocoso*», то есть веселой драме, не о музыкальной комедии, не о психологии и проникновении в характеры, а только о соблюдении музыкальных категорий. Моцарту это было тем труднее, что большинство арий логически не вырастает из ситуаций и даже не всегда соответствует характерам, но говоря уже о том, что мальчик вряд ли понимал до конца текст и если только в собрании сочинений нет искажения — сочинял подчас совершенную чепуху.

Дурак Полидоро поет арию (№ 7), которую Моцарт взял из своего духовного зингшпиля «Долг первой заповеди» (К. 35, 1767). Он только сократил ее. Бахвал Фракассо поет длинную арию (№ 25), которая больше подходит к опере *seria*, но ее потребовал тенор Лаши. Во втором акте, в начале новой картины, Розина поет арию (№ 15, «*Amoretti che ascosi*»), в музыкальном отношении — лучшую во всей опере, но это типичный вставной номер. Розине вообще как певице отдается предпочтение. Она поет больше всех, и только ей разрешается удовлетворить склонность к колоратуре.

Самым цельным образом оказалась Гиацинта, робкая, сентиментальная влюбленная. Очевидно, кроме ряда произведений Гольдони, Моцарт знал уже эпохальную «Добрую дочку» Дуни или Паизиелло, с которой началось проникновение сентиментализма в оперу *buffa*. Гиацинте поручена, пожалуй, даже слишком серьезная, несколько не буффонная ария в *c-moll* (№ 24, ее нет у Гольдони), которая чересчур драматично подчеркивает ситуацию. Короче, Моцарт несвободен здесь решительно во всем, за исключением только одной области — инструментальной. Поэтому самое очаровательное в его опере — это ее *sinfonia* (то есть увертюра).

В общем, мальчик сделал лучшее, что мог сделать: положился на волю своей музыкальной фантазии, писал нейтральную музыку там, где текст не давал ему *никаких* указаний, и пользовался темп, какие были, особенно в шутовских сценах, которые он хорошо понимал благодаря детской склонности к шуткам и рано развившемуся дару наблюдательности.

Сцена дуэли — настоящий маленький шедевр. Пантомима чрезвычайно красноречива. Оркестр использует малейший «живописный» намек в тексте — и остроумный, и грубый (№ 8), и поэтический (самый поэтический в арии с эхо, № 9). Вольфганг уже точно знает, что относится к буффонному стилю: убедительная краткость, обостренный контраст между обеими частями арии, отказ от стереотипного *da capo*, наличие пикантных мотивов в сопровождении. В ансамблях — традиционном квартете в интродукции и трех финалах — еще не требовалось воплощать конфликт чувств или характеров, а последовательность и смена темпов ясно предписывались драматургией либретто. Юный Моцарт и понятия пока не имел о возможностях музыки *одновременно* изображать контрастные ощущения, противоречивые характеры. Знаменитая сцена дуэли тоже еще только диалог, а не дуэт. Очень характерен и полон метких деталей речитатив *secco*, и если бы мы лучше знали историю оперы *buffa* до 1768 года, то, может быть, могли бы сказать, кто послужил для мальчика непосредственным образцом.

Но сейчас нам незачем выяснять исторические или индивидуальные влияния и связи. И незачем анализировать другие драматические произведения юного Моцарта — уже упомянутый нами духовный зингшпиль — «Долг первой заповеди» (К. 35), «Погребальную музыку» (К. 42), латинскую школьную драму «Аполлон и Гиацинт» (К. 38), в которых юный музыкант показывает, чем он обязан Иоганну Эрнсту Эберлину, и отдает дань зальцбургской барочной традиции. Музыкант-драматург проявляется не только в том, *как* он сочиняет оперу, но и в том, *что* он считает достойным положить в основу своего сочинения. «Мнимая простушка» так ни разу и не появилась на сцене там, где предполагалось; сыграли ее только в Зальцбурге, и постановка, конечно, была очень провинциальна. Тем не менее, для Моцарта это не был потерянный труд — опера, как бы там ни было, оказалась прекрасным материалом для упражнения в стиле *buffa*. Но в отличие от сотен своих итальянских современников, не исключая самых знаменитых — Паизиелло, Пиччинни, Гульельми, Сарти, Чимарозы, — Моцарт, достигнув зрелости, уже никогда не довольствовался драматической чепухой.

### Опера seria

Первая опера *seria* Моцарта «Митридат, царь Понтийский» была поставлена в Милане 26 декабря 1770 года. «*Scrittura*», то есть заказ на нее, явился результатом того восхищения, которое мальчик в начале этого года вызвал в доме графа Фирмиана, гене-

рал-губернатора Ломбардии. Разумеется, Фирмиану было дано в Вене высочайшее разрешение на проведение подобного эксперимента с вундеркиндом. Так что в начале своей карьеры Моцарт получал все же более значительные доказательства милостей габсбургской династии, чем поцелуи и поношенное придворное платье.

Думаю, что с этим заказом связан и отзыв, данный мальчику самым прославленным в ту пору итальянским оперным композитором, Иоганном Адольфом Хассе; отзыв этот находится в двух его письмах (30 сент. и 4 окт. 1769) к аббату Ортесу в Венецию. Хассе знал о планах Леопольда совершить поездку в Италию, а Леопольд, должно быть, не утаил, что хочет обеспечить триумф своему сыну, добыв для него «*scrittura*». И тогда осторожный венский двор решил запросить Хассе о мальчике.

Моцарту было четырнадцать с половиной лет, когда он получил либретто, на которое двумя годами раньше (1767) написал оперу туринский композитор Квирино Гаспарини. Музыкальных образцов у мальчика было достаточно: Иоганн Кристиан Бах, Хассе, Гульельми, Пиччинни, Йоммелли. «Покинутую Армиду» Йоммелли мальчик слышал в Неаполе в решающие для него дни, и сперва (29 мая 1770) опера ему очень понравилась: «...она хорошо написана и, право же, нравится мне». Однако через несколько дней (5 июня), должно быть, под влиянием Леопольда, Вольфганг, и признает по-прежнему ее достоинств, но все же считает «слишком рассудочной и старомодной для театра». Леопольд боялся, как бы сын не слишком отдалился от «общедоступного» и не поставил перед миланскими певцами слишком смелых и необычных задач.

Странно обстоит дело с этой первой моцартовской оперой *seria*. Что касается «Мнимой простушки», то будучи лет на десять старше, Моцарт отказался бы писать музыку на такую жалкую и бессмысленную чепуху. Что же касается «Митридата», то человек рассудительный — а Леопольд в своем слепом честолюбии им не был — должен был сказать: «Не берись ты за это дело! Оно тебе не по силам. Подожди, куда станешь зрелее. Ибо лучшего либретто для оперы *seria* ты никогда уже не получишь!» И это была бы правда. Меньше всего здесь было заслуг итальянского литератора Витторио Амадео Чинья Санти. Он сам честно указывает в либретто после «*argomento*» — краткого содержания — свой источник: «Смотрите трагедию француза Расина, здесь многократно использованную».

«Митридат» Расина, которому ко времени, когда за него взялся Моцарт, исполнилось почти сто лет (1673), не впервые использовался для либретто. Апостола Дзено использовал этот сюжет в 1728 году, Леопольдо Виллати обработал его в 1751 году для Карла Генриха Грауна. И каждый раз в либретто хоть что-то оставалось от аристократизма и благородства, от подлинной страсти, от *гуманности* его великого прообраза. Смерти Митридата избежать

было невозможно, и хотя она давала возможность отпраздновать сразу две свадьбы, в центре внимания оказывался все же не «*harpy end*», а трагический главный герой.

Митридат — азиатский деспот, но его злополучная борьба против Рима заставляет нас относиться к нему с сочувствием, и мы не в силах осудить стареющего царя за то, что он так неохотно уступает свою невесту Аспазию сыновьям — Сифару и Фарначе. Сифар сияет душевной белизной, Фарначе черен, но не беспросветно черен, и это позволяет найти всепримиряющий финал. Фабула оперы проста и логична и, что самое важное, почти все арии — это арии-действия; они возникают из самой ситуации и не похожи на «мудрые» замысловатые сентенции Метастазии, которые можно без труда поменять местами. Неудачен только третий акт; он и растянут (в минуту величайшей опасности Митридат поет арию, вместо того, чтобы бежать), и скомкан. Но опера *seria* — жанр, с момента рождения проклятый Аполлоном. Здесь невозможно достичь совершенства даже внутри ею самой установленных границ.

Моцарт слишком молод, чтобы использовать преимущества полученного либретто. Разумеется, он думает не о драме, а о певцах, да он и вынужден о них думать, раз ему нужно их покорить. Однако сперва он пишет все речитативы и лишь потом все арии (и речитативы *accompagnati*). А это означает, что у него был все-таки заранее составленный тональный план — для всех входящих номеров. Номера он сочиняет стереотипные, а особенно стереотипные — в неаполитанском стиле — для самого Митридата, который, к примеру, заканчивает первый акт почти буффонной по складу арией (№ 9). Вольфгангу приходится писать для четырех певцов совершенно одинакового покроя: двух женщин сопрано и двух кастратов — альты и сопрано; к тому же какую бы характерную или изысканную кантилену он для них ни написал, певец и слушатели все равно потребуют виртуозности и колоратуры. Противиться этому у Моцарта не хватает *мужества* — ни в речитативе, ни в оркестре, почти все время аккомпанирующем, причем довольно примитивно. Но рядом с концертными номерами, рядом с ариями, снабженными длинными ритуриями, все же встречаются и такие, в которых пробивается искра драматизма, в которых страсть не хочет *ждать*. Выходная ария Митридата (№ 7) оказалась далеко за пределами ремесленничества. Победенный царь вступает на родную землю, он ранен и смягчился душой. Уже эта первая ария мешает нам видеть в Митридате театрального злодея. Ария *g-moll* Аспазии (№ 4), с ее бурной непосредственностью, всегда вызывала восхищение. Римлянина Марция прекрасно характеризует его единственная (хотя сама по себе и лишняя) ария (№ 21), написанная в ритме военного марша. А дует в конце второго акта попросту хорошо и в этой сцене очень уместен. Вердикт знатоков, вероятно, можно сформулировать таким образом: как много лишних нот! Любой итальянский композитор сделал бы все это гораздо проще и при этом с большим эффектом. Но какой талант!

Между «Митридатом», первой миланской оперой seria, и последней — «Лючио Силла» — есть еще миланское интермеццо. Называется оно «Асканио в Альбе». Это «театрализованная серенада» («serenata teatrale») или «театральное празднество» («festa teatrale»), которое граф Фирмиан, исполняя поручение императрицы, заказал мальчику к торжествам по случаю бракосочетания эрцгерцога Фердинанда с Марией Ричардой Беатриче, принцессой Моденской. Обычно серенаду исполняли в антрактах между тремя актами оперы seria. Но на таких торжествах, как бракосочетание членов императорского дома, спектакли эти в один вечер не объединялись: сначала шла серенада, а затем уже следовала «праздничная опера» — в данном случае «Руджиеро, или Героическая благодарность» на текст Метастазии — последняя опера Хассе. Леопольд тут же поторопился использовать успех сына против старого мастера (19 окт. 1771): «Короче! Мне жаль, что серенада Вольфганга так сокрушила оперу Хассе, что не могу даже описать...»

Моцарт написал свою серенаду за четыре недели, в сентябре 1771 года. Сперва *sinfonia*, настоящую *sinfonia buffa*, непосредственно переходящую в балет, потом речитативы и хоры и, напоследок, арии. Заказ этот чрезвычайно гармонировал с его возрастом и талантом. Ибо речь шла о чисто декоративном произведении, где от мальчика требовалось одно: как можно лучше музыкально оформить и объединить друг с другом ряд хоров, арий, танцев и речитативов обоих видов — *secco* и *accompagnato*. Требований драматического характера ему не предъявляли.

Создатель такого рода праздничных произведений, поэт Джузеппе Парини — прославленный автор поэмы «День», многими ненавидимый и пользующийся покровительством одного лишь графа Фирмиана, приложил много труда, пытаясь растянуть действие «Асканио в Альбе» до необходимых размеров — серенада должна была заполнить целый вечер.

Эрцгерцог и его невеста, так сказать, видят на сцене свою собственную первую встречу, представленную в форме героико-пасторального маскарада. Фердинанд здесь — Асканио, внук богини Венеры, а Мария Беатриче — пастушка Сильвия из рода Альсидов. Единственное осложнение в развитии действия — а оно доводит Сильвию до обморока — связано с тем, что Венера запрещает внуку с самого начала признаться девушке, что он и есть ее избранник. Драматического темпа здесь тоже не требуется. Самую длинную арию (сопрано) исполняет совершенно не нужный здесь персонаж — Фавн. А в общем Моцарт может писать длинные и разнообразные речитативы *accompagnati*, колоратурные арии для певиц и дать возможность своему любимому Манцуоли показать прекраснейший низкий регистр и уменье «продемонстрировать голос». Терцет здесь мало выразителен. Новой для Моцарта задачей явились только хоры нимф и пастухов, из которых пятеро «в то же время танцуют». Хоры благозвучны и почти целиком гомо-

фонны. Один из них (№ 6) повторяется до раздражения часто. Все вместе напоминает французский гоубелен, на котором пастухи выглядят героями, а герои пастухами.

Такого же рода заказ ждал Моцарта несколькими месяцами позднее в Зальцбурге. В марте 1772 года Иероним Колоредо был избран князем-архиепископом, и для празднеств в его честь Вольфганг пишет музыку на текст Метастазии «Сон Сципиона»; текст этот некогда (1735) был сочинен по совсем другому поводу, а именно — ко дню рождения императрицы Елизаветы, и является одним из самых неудачных произведений императорского придворного поэта; это — «драматический» вариант цicerонова «Сна Сципиона».

Сципион-младший уснул во дворце Массиниссы. Во сне ему являются богини Стойкости (Костанца) и Счастья (Фортуна) и требуют, чтобы он немедленно решил, за которой из них он в жизни следует. Особенно насаждает на него Фортуна. Костанца объясняет ему, что он находится в той сфере неба, где обитают его умершие предки; попутно он получает и некоторые сведения о механизме «музыки сфер». Да и блаженные предки не упускают случая выступить в хоре. Приемный отец Сципиона, Сципион Африканский, поучая его, рассказывает о бессмертии души и о награде за добрые дела, которая ждет нас в потустороннем мире, а родной папенька, Эмилий Паулус, показывает ему землю — крошечную искру в мировом пространстве, и на этом примере демонстрирует тщету всего земного. Тогда Сципион требует, чтобы его немедленно приняли в общество небожителей, но тут ему напоминают, что сперва он обязан спасти Рим. Разумеется, он выбирает себе в спутницы Костанцу, и тут Фортуна, при блеске молний и грома, выказывает себя настоящей фурией. Сципион просыпается, а «*licenza*», прославляющая архиепископа, излагает мораль всей истории.

Для музыкального воплощения этого убожества Моцарт мог прибегнуть только к самым ремесленным средствам. Мысль о сценической трактовке совсем его не соблазняла. Поэтому арии он пишет длиннее, чем в «Асканио», с большей (а следовательно и с более провинциальной) виртуозностью, больше материала дает зальцбургскому оркестру, который знает лучше, чем миланский, а хор покойных героев пытается разработать более тонко. Но он не делает и малейшей попытки хоть как-то охарактеризовать, скажем, Фортуну. Пьеса остается чисто декоративной. Мы не знаем, почему Моцарт впоследствии заново написал сопрановую арию «*licenza*». Насколько нам известно, это произведение «на случай» никогда и нигде больше не повторялось.

Моцарту не исполнилось и семнадцати лет, когда он написал «Лючио Силлу», последнюю свою оперу для Италии. На рождестве 1772 года она была поставлена в Милане и посвящена опять-таки наследной герцогской чете. На этот раз либретто написал Джованни да Гамерра из Ливорно, который сперва был аббатом, потом солдатом, и в те дни еще только вступал на писательскую стезю.



Он был настолько предусмотрителен, что отдал свое изделие на отзыв Метастазо, и тот, порекомендовав кое-какие переделки, выразил ему «полное свое одобрение».

Для этой пьесы было бы слишком большой честью, если бы мы стали подробно пересказывать ее сюжет. Лючио Силла, диктатор Рима, желает взять в жены Юнию, дочь Мария, которая помолвлена с сосланным Цецилием. Но Цецилий тайком вернулся в Рим. Первый акт заканчивается свиданием влюбленных у могилы Марии. Содержание второго акта — заговор против Силлы. В нем участвует не только Цецилий, но и его друг Цинна, которого любит сестра Силлы, Челия. Покушение не удается. Цецилий брошен в тюрьму. Третий акт: Цецилий осужден на смерть, и Юния готова разделить его судьбу. Но в конце, после патетической обвинительной речи против Силлы, которую Юния произносит перед сенатом и народом, Силла в порыве неожиданного благородства и великодушия — чисто по-метастазиевски — превращается из диктатора в обычного гражданина и нисколько не возражает против двойной свадьбы.

В либретто значатся две арии Силлы, которые Моцарт не положил на музыку; но по явно внешним причинам. Тенор Бассано Морньони, которому волей-неволей пришлось доверить главную роль — Силлы, был таким новичком, что Моцарт не отважился поручить ему больше двух арий, да и то самых банальных. Все силы Моцарт сконцентрировал в ариях певцов первого ранга, которыми располагал для ролей Юнии и Цецилия, — Анны де Амичис и Венанцио Рауццини. Для Амичис Моцарт пишет несколько арий (№ 4, 11, 16), столь блестящих и виртуозных, что еще в 1777 и 1778 годах он передает их Алоизии, а одну, последнюю, в 1783 году вручает в Вене певице Терезе Тейбер. Но рядом с этими роскошными ариями стоит другая, *c-moll* (№ 22) — совсем простая по форме, лаконичная, без всяких виртуозных украшений, и так глубоко пережитая и прочувствованная, что она была бы достойна звучать в устах донны Анны.

Рауццини тоже получает несколько лирических арий, столь же прекрасных, а оба вместе — дуэт, чувственный блеск которого предвосхищает некоторые места из «Так поступают все». Для обоих певцов Моцарт пишет и лучшую сцену оперы — ночную встречу на кладбище; сцену с одним из выразительнейших речитативов *accompanato*, которыми изобилует «Лючио Силла», и «печальным пением» («*lugubre canto*») хора — одну из редких в опере *seria* сцен, где ярко передано сценическое настроение. Другой прорыв в трагическое — терцет в конце второго акта, где двое любящих не только сценически, но и музыкально противопоставлены угрожающему им диктатору (как впоследствии Леонора и Манрико по отношению к графу ди Луна): здесь заложено драматическое зерно большого финала...

Однако в целом опера чрезвычайно неудачна и неровна. Не потому, что в ней слишком много арий, рассчитанных на исполните-

лей «вторых партий» (одна из такого ранга певиц, исполнявшая партию Челии, явно тяготела к буффонаде и столь же явно желала блеснуть своим *staccato*), и не из-за ложного героизма, теперь уже чуждого Моцарту. А потому, что он вообще занял ложную позицию по отношению к жанру: он пишет слишком красивую, слишком богатую, слишком перегруженную, слишком инструментально задуманную музыку. Он выполняет чисто музыкальную задачу; ария становится для него чем-то вроде части симфонии с доминирующей вокальной партией, и он, действительно, мог бы извлечь отсюда материал для дюжины симфоний.

Слушатели, видимо, инстинктивно все это почувствовали. 2 января 1773 года Леопольд подробно сообщает о том, под какой несчастливой звездой прошла премьера. Но и последующие спектакли — их было, очевидно, более двадцати — не произвели особого впечатления. Произведение Моцарта не вышло за пределы Милана, ни в каком другом городе его не ставили. В 1774 году Анфосси пишет для Венеции нового «Лючио Силлу», а в 1779 году Гамерра перерабатывает свой текст для Микеле Мортеллари в Турине. Моцарту же так и не удалось больше написать оперу для Италии.

Наше утверждение, что арии «Лючио Силлы» могли бы дать Моцарту материал для дюжины симфоний, распространяется — в такой же, а может и большей мере, — и на другое его «драматическое сочинение» («*componimento drammatico*»), написанное в Зальцбурге в апреле 1775 года и специально приуроченное ко времени проезда через город эрцгерцога Максимилиана Франца, младшего сына императрицы. Это «Король-пастух», одна из поздних работ Метастазо. Хотя по завершении ее Метастазо и писал другу, князю ди Червеллон (6 дек. 1751): «Ни одно из моих произведений не писал я с такой легкостью, и ни одно не заставляло меня краснеть меньше, чем оно», — это все-таки самая слабая из его поделок.

Обе пары влюбленных, которые под покровительством Александра Великого дискутируют на тему «Государственный разум и любовь», извергают водопады благородных мыслей. Слово сладкий сироп, каплют из их уст мудрые изречения об обязанностях властелина. Арии — полугероические, полупасторальные — почти не связаны с действием. И Моцарту не остается ничего другого, как написать прекрасную музыку, опять-таки задуманную, как музыка инструментальная. Но на этот раз она носит не столько симфонический, сколько концертный характер, и предназначена для трех сопрано и двух теноров в качестве «*voci principali*» (одно из трех сопрано — роль Тамири — оказалось, правда, несколько обиденным). Ведь это год создания пяти скрипичных концертов, и многие из тех арий, где *seconda parte*, то есть средняя часть, попросту берет на себя функции разработки, являются настоящим слепком с первой части концерта, только в миниатюре. Другие опять-таки напоминают очаровательные *Andantino*, в которых вокалисту поручена роль облигатного *solo*. В двух ариях концерти-

рующие инструментальные soli соревнуются с голосом певца: в героической арии Александра в соревнование вступает флейта, в лирической арии Аминты «L'amerò, sarò costante» — скрипка. Вторая из этих арий — рондо, обезображенное безвкусной каденцией XIX века, — приобрела большую известность. Премилым дуэтом заканчивается первый акт, своего рода «водевилем» (tutti в качестве ригурнеля и soli) — второй.

Расстояние, отделяющее это произведение от миланских опер и «Бетулии», написанных всего двумя годами раньше, неизмеримо. Если можно обнаружить его связь с более ранними произведениями Моцарта, то только разве с декоративным «Асканио в Альбе». Но в «Короле-пастухе» господствует иной творческий дух: всё здесь теплее, полнокровнее, индивидуальнее; всё менее схематично; всё богаче и всё отчетливее, а не просто короче. Ясно видно, что Моцарт уже пресытился зальцбургской «любовью к длиннотам». Если он и пишет оркестровые ригурнели, то уже без длинот, и именно здесь создает свою первую настоящую, одночастную, тематически оживленную увертюру, не имеющую ничего общего с *sinfonia*.

Ее он и исполнил в феврале 1778 года в Мангейме, на «Академии» у Каннабиха; возможно, при этом он использовал также первую арию — *Andantino* в качестве средней части, да еще присочинил финал.

Целых пять лет — годы, отмеченные непрестанной тоской по опере, тщетными ожиданиями и сочинением драматических суррогатов, — Моцарт не получает заказов на оперу. В отчаянии он, на собственный страх и риск, начинает сочинять «немецкую оперу», у которой, пожалуй, больше возможностей попасть на сцену, — он пишет «Зайду». И вдруг, после возвращения Моцарта из Парижа, возникает волнующая перспектива: Карл Теодор заказывает ему для мюнхенского карнавала 1781 года оперу *seria*. Как сообщает «Мюнхенский листок» (после премьеры, состоявшейся 29 января), произведение это целиком зальцбургское: музыка написана зальцбургским придворным композитором Вольфгангом Амадеем Моцартом, либретто — аббатом Джамбаттиста Вареско — придворным капелланом Колоредо, а немецкий перевод, приложенный к либретто, сделал Андреас Шахтнер, зальцбургский придворный трубач и друг семейства Моцартов.

И тут впервые происходит нечто, свидетельствующее о том, что драматический инстинкт Моцарта проснулся окончательно: композитор вступает в конфликт со своим либреттистом. Сюжет, который предстояло обработать Вареско, был неплох, и кроме того, в библейской редакции знаком решительно всем. Это рассказ об Иевфе. Возвращаясь после войны домой, Иевфай дает обет принести в жертву богу первое живое существо, которое он повстречает на родине. Существом этим оказывается его дочь. Разумеется, в опере сюжет из библейского превратился в античный, и действие происходит в древней Греции.

Идомеей, царь Крита, возвращается домой после разрушения Трои, откуда он еще раньше отправил в свои владения пленных, и среди них Илию, дочь Приама. Безжалостно преследуемый гневом Посейдона, Идомея во время последней бури, уже у самых родных берегов, дает роковой обет — и первым встречает сына своего, Идаманта. Узнав его, он не решается открыть юноше ужасную тайну. Арбаче, наперсник Идомея, советует ему удалить Идаманта от роковых берегов и поручить ему сопровождать Электру — сестру Ореста (которая, невесть почему, находится на Крите) в Аргос. Но Посейдона не проведешь. В минуту отплытия он поднимает новую бурю и насыляет на Крит морское чудовище, которое грозит обитателям острова еще большими несчастьями — бедный Крит! — чем некогда Минотавр. Идамант, правда, убивает мифологическое чудовище, но верховный жрец требует, чтобы Идомея открыл имя того, кто был предназначен в жертву Посейдону. Идомея вынужден признаться и готов уже принести в жертву сына, но тут бросается вперед Илия и молит принести в жертву ее взамен Идаманта. Героизм Илии смягчает божество. Голос изпод земли приказывает Идомею отречься от престола в пользу Идаманта, который должен жениться на Илии. А бедная Электра, пришедшая в ярость, остается ни с чем.

Образцом для Вареско послужила лирическая трагедия Антуана Данше, которую в 1712 году положил на музыку Кампра, и, конечно, либретто многим обязано своей французской модели. Правда, версификация здесь заимствована у Метастазии, но настроение и дух совсем не метастазиевские. Метастазии никогда не давал композитору материала для такой грандиозной сцены, как крушение корабля Идомея на глазах устрешенного народа, разве только пожар Карфагена, которым заканчивается его «Покинутая Дидона». Никогда он не наделял хор в такой мере функцией *актера*, не позволял принимать такое активное участие в действии. Он, конечно, ввел бы в спектакль какую-нибудь куклу мужского пола, чтобы не дать Электре уйти ни с чем. Каким мастерским, чисто метастазиевским приемом было бы, к примеру, соединить в супружескую пару Электру и батюшку Идомея!..

Я вовсе не хочу сказать, что либретто Вареско хорошо. Но Моцарт, которому минуло уже двадцать пять лет, за плечами которого лежит мангеймский опыт и парижские впечатления, не стал бы класть либретто на музыку, если бы оно показалось ему непригодным. Однако он пытается сделать его еще пригоднее, и, как свидетельствует письмо от 8 ноября 1780 года к отцу, ему пришлось как следует помучиться, работая с автором либретто. Вареско был тщеславный и упрямый дурак, настоявший на том, чтобы творение его первоначально было напечатано в несокращенном виде. Но Моцарт, не стеснясь, многое изменил.

Девиз Моцарта гласит — краткость! Все снова и снова он стонет (24 ноября 1780): «Слишком длинно!» Моцарт не придает решительно никакого значения тому, что ария должна непременно

иметь *seconda parte*: «не надо нам... никакой второй части — тем лучше» (29 ноября). Ему и во сне не снится, что он обязан положить на музыку все строфы, сочиненные Вареско для хора. Он внимательно вдумывается во все — от мельчайших деталей, вроде звучания гласных, и до самых важных вопросов — о сценической условности или сценическом воздействии.

Уже было замечено, что в «Идомеене» Моцарт приблизился к французской опере вообще и, в частности, к Глюку. Спора нет, мощное участие хора в развитии действия, завершение первого акта чаконой (иначе говоря, большой декоративной хоровой сценой), введение маршей и балетной музыки — все это «французское». И точно так же, как у Моцарта голос из-под земли в сопровождении тромбонов возвещает о решении богов, так делает это и оракул в «Альцесте» Глюка.

Но, по существу, Моцарт нигде не был так независим, как в «Идомеене». Он писал эту оперу в состоянии подлинного музыкального «опьянения». Впервые он волен делать все, что ему угодно, впервые он действительно хозяин всех выразительных средств. Правда, певцы не дарят его безоблачным счастьем. Со старым Раафом, для которого Идомеиной оказалась последней ролью, нужно быть до того осторожным, что это просто пытка. Панцакки (Арбаче) — тоже стареющий рутинер, а кастрат Дель Прато (Идамант) — начинающая дубина. Зато с дамами, с Доротеей и Лизель Вендлинг (Илия, Электра) у него нет никаких затруднений. И что самое важное, он располагает лучшим в мире оркестром! «...Приезжайте же поскорей и послушайте, повосхищайтесь оркестром!» — пишет Моцарт отцу сразу же по приезде в Мюнхен (8 ноября 1780). Словом, в этой партитуре, изучать которую никогда не устанешь и которая навечно останется предметом восхищения каждого истинного музыканта, происходит настоящее извержение творческой фантазии. И не только музыкальной, но музыкально-драматической. А проходим мы мимо этого только потому, что опера seria стала чуждой нам формой.

Впрочем, в «Идомеене» нет уже почти ничего общего с ранними операми seria Моцарта или с его *feste teatrali*. Разве что остается потребовать, чтобы Моцарт вообще разрушил жанр — весь, целиком. Тогда он смог бы обойтись без Электры. Но в этом случае пришлось бы отказаться и от нескольких лучших арий, например, *c-moll* (№ 29), достойной Царицы ночи. Ему пришлось бы изгнать из оперы и совершенно лишнего Арбаче; охваченный грустным предчувствием участи, ожидающей Крит, тот поет следующее:

О боги! если Криту так суждено  
И он погибнуть должен,  
Пусть кару понесет за преступленья,  
Спасите только принца и царя!  
И если кровью вас смягчить возможно,  
Мою возьмите, коль она угодна.  
Прекрасная страна изнемогает.  
О милости прошу вас, боги!

Если бы заменить голос певца виолончелью, получилось бы «дно из прекраснейших концертных *Andante*, когда-либо написанных Моцартом. Но такая чисто инструментальная трактовка и форма свойственны только немногим номерам оперы. Тем она и отличается, что в ней нет ничего заданного, ничего традиционного, ничего схематичного.

Для тенора Антона Раафа Моцарт пишет героическую арию «*Fuor del mag*» (№ 12), все еще старого кроя, и тем не менее, это великолепная вещь, неслыханной красоты. Оркестр следует за изумительной певучестью голосов с такой гибкостью, тщательностью, увлеченностью, что мы не устаем восторгаться. Время от времени Моцарт выдвигает на передний план солистов оркестра, например, флейту, гобой, фагот и валторну в арии Илии «*Se il padre perdei*» (№ 11).

Красочность некоторых сцен в пору, пожалуй, Берлиозу; особенно колоритна последняя из второго акта: начинается она идиллической баркаролой *E-dur*, затем следует чудесный терцет, а заканчивается акт бурей и бегством народа (*d-moll*). Ни одна смелая сценическая задача Моцарта не страшит, даже картина кораблекрушения с двумя контрастными хорами — одним ближним, *на* сцене, другим — дальним.

Квартет (№ 21) в сцене прощания Идаманта вызвал некоторые сомнения Раафа, но Моцарт настоял, чтобы эта сцена, может быть самая душевная и прочувствованная во всей опере, осталась. И действительно, это первый настоящий большой ансамбль в истории оперы seria.

Обычных номеров Моцарт больше не пишет. Нам, с сегодняшней точки зрения, кажется, будто в «Идомеене» Моцарт драматически увязал целую цепь превосходных концертно-вокальных номеров: речитативы *accompagnati*, арии, ансамбли, — предпослал им помпезную, мрачную увертюру и объединил все это посредством хоровых сцен и инструментальных связок. Но для тех времен это была драма, драма в форме оперы — неслыханной по свободе и смелости.

Да, это произведение, которое даже такому высочайшему гению, как Моцарт, удастся написать раз в жизни. Это опера seria *sui generis* (особого рода). Она не вышла за пределы Мюнхена, ибо в ту пору только там ее и можно было поставить. Моцарт пытался пересадить ее на венскую почву; он мечтал — по примеру и опыту Глюка и некоторых его опер — о постановке «Идомеи» в немецком переводе. Но ему, тем не менее, пришлось отказаться от этой мысли.

В 1786 году дело будто бы все же дошло до постановки в частном доме и в концертном исполнении, для которого Моцарт дописал еще несколько чисто концертных номеров (К. 489 и 490). Как всегда (следовательно, и потом, при постановке «Дон-Жуана» и «Фигаро»), он этим, безусловно, повредил сочинению. Только изъятие фигуры Арбаче, пожалуй, пошло ему на пользу. Но даже

теперь, в Вене, пятью годами позже (Моцарт стал пятью годами старше и зрелее), он не считал пужным что-либо изменить в существе оперы. Это значит, что среди всех своих произведений он «Идоменея» выше всего ценил и любил. И это поймет каждый настоящий музыкант.

Потом, в течение целых десяти лет, Моцарт больше не писал в жанре оперы *seria*. Вена — несмотря на Глюка, или, может быть, именно благодаря ему — перестала быть городом итальянской «серьезной оперы». Ведь Глюку пришлось в буквальном смысле слова навязать венцам свою «Альцесту»; сила его личности и все-европейская слава помогли ему позднее — в начале 80-х годов — поставить и парижские свои оперы, причем на немецком языке; однако особое впечатление они произвели не столько в Вене, сколько в Северной Германии — и больше всего в Берлине. Празднества венский двор устраивал не так уж часто: императрица-мать, Мария Терезия, несколько лет как умерла (1780), а император, вдовый и бездетный, был слишком бережлив, чтобы расхотаться на оперу *seria* с ее декорациями и кастратами.

Но в год своей смерти, летом, Моцарт неожиданно получил заказ. Представители богемского сословного собрания предложили ему (через импресарио Гвардазони) написать праздничную оперу к торжествам принятия Леопольдом II чешской короны. Моцарту дали четыре недели срока. Либретто Метастазиио — «Милосердие Тита», одно из ранних (1734) свидетельств благонамеренности придворного поэта, — было предписано заказом. В сентябре 1791 года состоялась премьера оперы. Успеха она не имела — ни у императорских величеств, ни у публики. Известен лапидарный приговор императрицы: «немецкая дрянь». Пражский корреспондент «*Studien für Tonkünstler und Musikfreunde*» Кунцена и Рейхардта сообщает: «Большая итальянская опера „Милосердие Тита“, сочиненная господином капельмейстером Моцартом и поставленная по случаю коронации, не имела успеха, на который мог рассчитывать столь любимый здесь композитор».

Но это относится только к премьере. 7 октября Моцарт пишет Констанце, вероятно, основываясь на сообщениях четы Душек или кларнетиста Штадлера: «...в тот же вечер [30 сент.]... в Праге последний раз ставили „Тита“... с исключительным успехом. Бедини пел, как никогда. Дуэтик ex A обеих девушек пришлось повторить, и если бы не щадили Маркетти, то повторили бы и рондо. Штодлю [Штадлеру, после арий № 9 и 23] — кричали браво (о, богемское чудо! — так он пишет) и в партере и даже в оркестре...»

О «Милосердии Тита» принято говорить с некоторым сожалением и критиковать его, как результат спешки и усталости. Спешки — да! У Моцарта было так мало времени, что Зюсмайру пришлось взять на себя сочинение речитативов *secco*, о чем вскоре многим стало известно, и тому пражскому корреспонденту тоже; и Нимчек это подтвердил. Усталости — нет! Ведь в «Волшебной флейте» и Реквиеме, над которыми Моцарт работал в это же вре-

мя, мы вряд ли заметим следы усталости. Современники, да и сам Моцарт, были совсем иного мнения о «Милосердии Тита». Успех его рос вместе со столетием. Из всех опер Моцарта «Тит» первым добрался до Лондона и даже не был там исковеркан, не в пример ярочим моцартовским операм, которые лондонская сцена продолжала калечить чуть ли не до наших дней. А Моцарт сам? А сам он записал в музыкальном дневнике следующее: «„Милосердие Тита“... превращенное в настоящую оперу синьором Маццола, придворным поэтом курфюрста Саксонского». Такой чести Моцарт никогда не удостоивал да Понте — ни в связи со «Свадьбой Фигаро», ни с «Дон-Жуаном» и «Так поступают все». Только работая над «Волшебной флейтой», Моцарт не забыл упомянуть Шикандера.

Чувство благодарности, которое Моцарт, очевидно, питал к Катерине Маццола, законно. Принять либретто Метастазиио и таким, как есть, положить на музыку — как он делал в юности, сочиняя «Бетулию», «Сципиона» и «Короля-пастуха» (или как то же «Милосердие Тита» было много раз использовано другими композиторами, в том числе Кальдарой, Хассе, Глюком, Галуппи, Йоммелли, Джузеппе Скарлатти, Анфосси), — это в 1791 году было для Моцарта уже невозможно.

Согласно чину оперы *seria* 1734 года, либретто Метастазиио было всего только целью арий «на уход» (то есть, как правило, заключающих сцену), связанных длинными речитативами; здесь не был предусмотрен даже самый короткий дуэт. То, что из этого сделал Маццола, говорит не об отсутствии уважения к Метастазиио, а о смелости и сноровке. «Первоначальные три акта сведены в два, бесконечные речитативы урезаны, многие из старых арий заменены новыми, более выгодными для композитора, и, наконец, добавлены все ансамблевые номера: три дуэта, три терцета, финальный квинтет первого акта и финальный секстет второго», — как сказано в приложении к собранию сочинений Моцарта.

Можно бы еще добавить, что Маццола дал Моцарту повод для грандиозного музыкально-сценического завершения первого акта с пожаром Капитолия и «дальним» хором объятых ужасом народа. Превратить учтвое либретто Метастазиио в шедевр Маццола, разумеется, не смог. Тит так и остался великодушным манекеном, который отказывается от избранных для него невест, как только узнает, что они обручены с другими, и разрывает уже подписанные смертные приговоры. Вителлия, тайно влюбленная в Тита, но уверенная в его презрении к ней и потому организующая против него заговор — тоже кукла, только мстительная и мучимая угрызениями совести. Влюбленный в нее Сестий, которого она, покушаясь на убийство, использует как орудие — кукла, изображающая страсть и раскаяние. Есть еще Сервилия, влюбленная в Анния — общего друга Тита и Сестия, значит, еще две куклы. И, конечно, неизбежный «конфидент» — Публий, начальник преторианцев и наперсник Тита. Путем упрощения интриги и сокращения

диалогов из кукол людей не сделаешь. Маццола порой даже грубо нарушал развитие действия, которое у Метастазии неизменно приводится в движение тонко отшлифованным колесным механизмом. Но тем самым он создал во сто крат более действенное либретто.

По *форме*, конечно, а не по *сути* — это либретто типа оперы buffa: два акта, как обычно в опере buffa, и конец первого построен в точном соответствии с принципом данного жанра — оставлять действие нерешенным, как бы висящим в воздухе; ансамбли вместо арий, быстрое продвижение действия, отражение противоречивых чувств в ансамблях. Девиз у Маццола был тот же, что у Моцарта: краткость! (а может быть, она опять-таки предписана **двором**).

Итак, Моцарт сочиняет только две сравнительно длинные арии: арию-рондо Сестия (№ 19), самую знаменитую из всех в данной опере, и чрезвычайно эффектную арию Вителлии (№ 23), которая вводит непосредственно в последнюю сцену — роковой «Marche de supplice» («Шествие на казнь»). Заповедь краткости была столь непреложна, что Моцарт, очевидно, снял арию Тита между седьмой и восьмой сценами второго акта. Прославленное дуэтино (№ 3) Сестия и Анния, всего 24 такта — просто песенка, вещь неслыханная в опере seria.

Ни в одной арии нет ригурнеля; возвращение к первой части дано в редких случаях. Почти для всех арий характерно быстрое нарастание. Ансамбли сплошь построены на психологических контрастах: таков, к примеру, терцет (№ 10), где Вителлия, выбранная Титом в невесты, приходит в неопишное смятение, а свидетель Публий и Анний совершенно превратно толкуют ее чувства. Или, еще лучше, терцет (№ 14), в котором Сестий, арестованный Публием, прощается с Вителлией, а Публий, хоть и торопит его, не в силах скрыть свое сочувствие. Наконец, вся декоративная часть — марши, хоры — все это кратко, но броско и красочно. Спешка и срочность заказа заставила Моцарта как можно проще трактовать и оркестровые партии, даже «концертирующие». Только Штадлер, исполнявший в двух упомянутых выше ариях партии кларнета и бассетгорна, оказался щедро одарен. Увертюра же стала сестрой увертюры «Волшебной флейты» — она торжественна и выразительна.

Моцарт сделал все, что было возможно. Повторяю — он не был революционером, он вовсе не хотел взорвать границы оперы seria, он хотел только расширить ее возможности в пределах жанра. Перед глазами у него был пример Глюка, однако он ему не последовал, ибо не хотел жертвовать *музыкой* в той степени, в какой это сделал Глюк, превративший свою ограниченность в добродетель. Но нужны ли попытки «извинить» Моцарта за то, что в жанре оперы seria он не создал столь «вечных произведений», как «Свадьба Фигаро» или «Волшебная флейта»? А кто же еще из композиторов XVIII века оставил нам в этой области значительное наследство? И какая из опер Глюка еще в самом деле жива, так жива, чтобы

мы могли наслаждаться ею непосредственно, а не в «исторической перспективе» и после особой настройки?

В 90-е годы XVIII столетия опера seria была уже артефактом, окаменелостью из более ранних культурных слоев. Она должна была претерпеть изменения. Сперва она делается «большой героической оперой», как у Спонтини, потом просто «большой оперой», как веберовская «Эврианта», оберовская «Немая из Портичи», россиниевский «Вильгельм Телль», как оперы Мейербера или вагнеровский «Риенци». И только действительно великим музыкантам и личностям — таким, как Вагнер и Верди, — в какой-то мере удалось ее очеловечить.

### Опера buffa

Поздним летом 1774 года Моцарт получает заказ на оперу, но не для блистательного Мюнхена — резиденции курфюрста Карла Теодора, а для более скромного двора курфюрста Максимилиана Иосифа — того самого, у кого двумя годами позднее для Моцарта не нашлось «вакансии». Вольфганг писал оперу частью в Зальцбурге, частью в Мюнхене, между сентябрем 1774 и январем 1775 года. Премьера состоялась 13 января. На другой день Моцарт написал домой, матери: «...Слава богу! Мою оперу сыграли вчера, 13 января; и так она понравилась, что я просто не в силах описать маме, какой тут поднялся шум. Во-первых, театр был битком набит, так что многим людям пришлось уйти. После каждой арии поднимался страшный шум и аплодисменты и все кричали „viva Maestro!“ Их светлости жена и вдовствующая мать курфюрста (которые сидели напротив меня) тоже сказали мне „браво“. Когда опера кончилась, так все то время, покуда публика обычно тихо сидит в ожидании балета, все непрерывно аплодировали и кричали „браво!“ Крики то затихали, то делались громче, и так без конца...»

Но в действительности успеха эта опера ему не принесла, так же как и «Лючии Силла» двумя годами раньше. Ни один итальянский театр не обратил на нее никакого внимания. Только зимой 1779 года немецкая странствующая труппа Бёма, которая в ту пору играла в Зальцбурге, заинтересовавшись оперой, преобразила ее в немецкий зингшпиль, а именно — заменила речитативы простыми диалогами; в таком виде, в умелом и верном переводе актера Штирле, опера обошла всю Южную и Западную Германию. В этих путешествиях был утерян оригинал первого из трех актов, но, к счастью, он может быть полностью (за исключением речитативов) восстановлен. Еще в 1789 году «Мнимая садовница» шла во Франкфурте-на-Майне как «комическая опера». На одном из мюнхенских спектаклей присутствовал швабский поэт, журналист и музыкант Даниэль Шубарт. В своей «Deutschen Chronik» от 27

апреля 1775 года он пишет: «Я слушал также оперу buffa изумительного гения Моцарта, она называется „Мнимая садовница“. То там, то сям в ней вспыхивало пламя гениальности, но это еще не тихий спокойный огонь, возложенный на алтаре и поднимающийся вместе с благовониями к небесам,— аромат, приятный богам...» Очевидно, Шубарт причислял Моцарта к «бурным гениям». А может быть он просто подчас терял нить в том изобилии музыки, которой Моцарт насытил свое творение — на большинство современников Моцарт производил именно такое впечатление.

В «Мнимой простушке», написанной в 1768 году, Моцарт отставал от новейшей либреттистики на целых четыре года. Теперь, в «Мнимой садовнице», он ее почти настиг. Автор текста остался анонимным, но, вероятно, им был Кальцабиджи, бывший сотрудник Глюка. За полгода до Моцарта Паскуале Анфосси уже сочинил на этот текст оперу. Впервые поставленная в Риме, в театре «Делле Даме», она имела большой успех. Уже в 1775 году оперу стали ставить не только по всей Италии — она дошла даже до Дрездена.

Разумеется, Моцарт прекрасно знал партитуру Анфосси и был бы глупцом, если бы без малейшего смущения не использовал ее в качестве «трамплина». Как видно из сравнения обеих партитур, Моцарт следовал за Анфосси по пятам. Только там, где Анфосси ограничивается легковесностью, Моцарт дает свободу своей изумительной музыкальной фантазии. Он использует возможность писать для лучших певцов и для лучшего оркестра, чем те, которыми обычно располагали итальянские буффонисты. Мы находим в его партитуре такие потрясающие вещи, что порой можно думать, будто после 1775 года Моцарт в ней кое-что изменил или же частично использовал ее как разбег к «Свадьбе Фигаро» и «Дон-Жуану».

И то, и другое неверно. Ни один номер в партитуре, за исключением нескольких речитативов в немецкой редакции, не присочинен и даже не изменен. Опера вовсе не примыкает уже к «Свадьбе Фигаро», а вопреки сказанному — еще к «Мнимой простушке». Она написана, так сказать, в состоянии полной невинности. Пройдет несколько лет, прежде чем Моцарт начнет отшвыривать подобные тексты. Но сейчас он так одержим музыкой, что и его готов проглотить с потрохами.

Текст этот принадлежит к иному жанру, чем текст «Мнимой простушки». В напечатанном либретто мы находим примечательную характеристику действующих лиц; ее стоит привести целиком:

#### Партии seria

*Арминда*, миланская дворянка, возлюбленная кавалера Рамиро, ныне невеста графа Бельфиоре.

*Кавалер Рамиро*, возлюбленный Арминды, ею брошенный.

#### Партии buffa

*Маркиза Виолетта*, возлюбленная графа Бельфиоре, которую считают умершей. Выступает под именем *Сандрины*, одета садовницей.

*Граф Бельфиоре*, ранее возлюбленный Виоланты, а ныне Арминды.

*Серпетта*, горничная подесты, в него влюбленная.

*Дон Анкизе*, подеста (городской голова) города Лагонеро, влюбленный в Сандрину.

*Роберто*, слуга Виоланты, выдает себя за ее кузена, под именем *Нардо*, садовника, влюбленного в Серпетту, но не пользующегося ее взаимностью.

Это разделение на партии seria и buffa указывает на новое развитие оперы buffa. «Мнимая простушка» была еще прямым потомком commedia dell'arte. Но здесь, в «Мнимой садовнице», буффонное начало смешано с трагедийным, если не побояться злоупотребить или оскорбить понятие трагического, применив его к опере buffa. Подеста, разумеется, все еще Панталоне — старый дурак, влюбляющийся в юных девушек. Как magistrato, чиновник (городское начальство) — это надутая спесь, карикатура. А служанка Серпетта, которой очень хотелось бы стать супругой подесты, — кокетка, бессердечная, нахалка — она, разумеется, наследница «Служанки-госпожи». И скорее понятие, тип, чем новый персонаж. Точно так же и Нардо, в сущности, — Пульчинелла, только теперь он, пожалуй, *честный* дурак.

Но как обстоит дело с четырьмя другими из семи персонажей?

С графом, который в припадке ревности тяжело ранит свою невесту Виоланту и думает, что она умерла? С Сандриной, которая все еще любит своего убийцу, и под маской «мнимой садовницы» поступает в услужение к подесте, чтобы разведать, где же скрывается беглец? Для нее ситуация сложилась совсем не шуточная — пришлось отбиваться от приставаний старого дурня, да еще терпеть ненависть служанки. И, конечно, она куда больше подходит под категорию партии seria, чем Арминда, племянница подесты — тщеславная, капризная, злая и грубая особа; предпочтя графа прежнему возлюбленному, Рамиро, она попросту прогоняет свою соперницу Сандрину. Рамиро, тот вполне соответствует своей категории — постоянный, верный, отчаявшийся любовник.

Как видим, роли распределяются независимо от внутреннего их содержания, от перевеса в роли комического или трагического начала, а только соответственно традиции, соответственно установленным актерским категориям. Как ни печально, но это так: все эти категории Моцарт принимает без возражений. Перед его мысленным взором возникают актеры определенного амплуа; в душу своих персонажей он не заглядывает. Сандрина поет арию в форме рондо (№ 4, «Noi donne roverine») с последующей второй частью, Allegro (Моцарт любит эту форму) — арию, которую должна

бы исполнять субретка, какая-нибудь Церлина. Граф, убийца из ревности, перечисляет в бурлескной арии (№ 8, «Da sigosso a tramontana») своих благородных предков, род которых восходит к Каракалле и Нуме. Даже подеста не принимает этого дурака всерьез. Другая ария графа (№ 15, «Care pupille») начинается в тоне влюбленности и чувствительности, а кончается в духе бурлески. Очень эффектна сцена из второго акта, где Рамиро передает подесте письмо из Милана: в нем граф назван убийцей Виоланты-Сандрины. Подеста вынужден учинить допрос графу (в очень комичном речитативе *secco*), и тот ведет себя, как жалкий карманный воришка, пойманый с поличным. Спасает его Сандрина, заявив, что она и есть Виоланта, которую он не убил, а только ранил, — и восхищенный граф снова объясняется ей в любви.

На этом все могло бы закончиться, как вдруг Сандрина опять начинает отрицать свою идентичность с Виолантой и гонит от себя опечаленного возлюбленного, который с горя впадает почти что в безумие. Конец второго и начало третьего акта сплошь заполняют сцены безумия, охватившего уже обоих влюбленных. В финале второго акта они воображают себя пастухом и пастушкой, потом Медузой и Геркулесом, предлагают показать танец, и все это на глазах пятерых других крайне изумленных персонажей. Только третий акт излечивает обоих от сумасшествия.

Не присущ ли некоторый комизм и сцене безумия Памины в «Волшебной флейте» — по крайней мере, в либретто Шиканедера? Следует вспомнить, что в XVIII веке проявления безумия казались чрезвычайно комичными. В глюковской «Неожиданной встрече» облик потерявшего разум художника Вертиго рассчитан именно на то, чтобы вызвать веселье, которое нас теперь отвращает. В то же время всем известно, какой интерес питала опера *seria* начала XIX столетия к безумным героиням, колоратуры которых пленяли зрителя в «Лючии ди Ламмермур» Доницетти и «Пуританах» Беллини.

Странная смесь *seria* и *buffa* царит в этой опере Моцарта. Немыслимая смесь! Когда в «Дон-Жуане» бедная донна Эльвира попадает в смешное положение — расточая, скажем, свою нежность на Лепорелло, взявшего на себя роль господина, — она кажется нам трагичной вдвойне. В «Мнимой садовнице» подобные ситуации попросту оскорбительны. А поскольку здесь нет реальных фигур, Моцарт не может писать и больших ансамблей. Впрочем, у него и повода нет их создавать, разве только в интродукции и в финале. Ибо кроме дуэта и терцета «Мнимая садовница» состоит из одних только арий «под занавес» и значит, с точки зрения не только драматургии, но и техники письма, принадлежит к устарелому жанру. Интродукция и финалы диалогичны, а не контрапунктичны, как в трех больших венских операх *buffa*. Отдельные сцены Моцарт объединяет здесь остигнутыми мотивами сопровождения, и один из них, в первом финале, даже приобретает известную симфоническую значимость:

97

Sandra  
Ah che so lo io son ca- pa-ce di tor- men -to e di do- lor

Continuo  
Ah che so lo io son ca- pa-ce di tor- men -to

Каждый персонаж говорит, поелику возможно, на свой лад, но поочередно; и только во втором финале, естественно, противопоставлены две группы — двое против пятерых.

Но теперь, указав основной недостаток оперы, состоящий в том, что Моцарт написал ее, мы можем выразить восхищение тем, как он ее написал. Сколько остроумия в карикатурных ариях, например, в арии подесты (№ 3, «Dentro il mio petto») с ее шуговой инструментальной или его же арии (№ 17, «Una damina»), полной чванливой спеси и звучащей как этюд к большой арии Бартоло в «Свадьбе Фигаро»; или в арии Нардо, имитирующей итальянский, французский и английский стиль (№ 14)! Сколько изобретательности в больших ариях, например, в арии *g-moll* Арминды (№ 13, «Vorrei punirti indegno»)! И сколько искренности в тех, где звучит взволнованная душа Моцарта — в нежной арии Сандрины (№ 11, «Geme la tortorella») или в ее большой сцене (№ 21, «Crudele fermati») в *c-moll* и *a-moll*. Такая сцена достойна войти в любую оперу *seria*, вернее, в любую настоящую большую оперу. У каждого музыканта, который знает, что предшествовало созданию «Мнимой садовницы», и принимает ее слабые стороны как неизбежность, эта опера вызывает восхищение — с начала и до конца.

Только в Вене Моцарт снова сближается с жанром *buffa*. Счастье, что случилось это в пору, когда он достиг полной зрелости и перестал расточать свой гений на пустяковые, негодные тексты, когда он уже написал «Идомею» и «Похищение из серала».

Закончив «Похищение», Моцарт принимается сочинять новую немецкую оперу, от которой сохранились только фрагменты (K. 433 и 435) и в характере которой было, видимо, больше бурлеского — так сказать, оперу *buffa* на немецком языке. Но вскоре он эту затею оставляет. У него, кажется, появилась надежда поставить в Вене настоящую оперу *buffa* силами новой итальянской труппы. Во всяком случае, тяга Моцарта к опере *buffa* столь велика, что, несмотря на печальный опыт работы над «Идомею», он опять возлагает упования на зальцбургского придворного капеллана. Правда, лишь после того, как он напрасно «...проглядел сто, а может быть, и больше...» либретто, — «однако я не нашел, пожалуй, ни одного, которое могло бы меня удовлетворить, по крайней мере, в каждом надо было менять то одно, то другое — а уж

если сочинителю придется заняться этим, ему, может быть, легче будет написать новое произведение. И новое, право же, всегда лучше!..

...Итак, я подумал, что если Вареско не злится больше из-за мюнхенской оперы, он мог бы написать для меня новое либретто на семь действующих лиц. Баста! Вам лучше знать, возможно ли это. Он мог бы покамест записывать свои идеи. А уж в Зальцбурге мы вместе разработали бы их. Но самое при этом важное — все целиком должно быть очень *комичным*. И потом, если возможно, то ввести туда *две одинаково хорошие женские роли*. Одна должна быть *seria*, другая же *mezzo carattere*, но по качеству обе роли должны быть совершенно одинаковы. Третья женская роль может быть *buffa* полностью, как и все мужские, если нужно будет...» (письмо к отцу 7 мая 1783).

Можно подумать, что Моцарт все еще мыслит категориями, представляя себе типические роли, для которых в Вене было достаточно типических актеров. Но среди этих актеров был Бенуччи, впоследствии моцартовский Фигаро — явление куда более *значительное*, чем всего только Арлекин или Панталоне. И нужно же было, чтобы Моцарт обратился к Вареско, да еще с требованиями, которые легко было удовлетворить с помощью еще одной «мнимой садовницы». И именно так, только еще много хуже, эти требования были удовлетворены.

Когда летом 1783 года Моцарт приехал в Зальцбург и обсудил с Вареско план всей оперы, капеллан полностью написал текст первого акта, и Моцарт, ослепленный жадностью, тотчас же начал сочинять музыку. Наброски к этому акту он уже смог захватить с собой в Вену. Но тут его охватили сомнения. 6 декабря он пишет отцу: «...не хватает еще только трех арий, чтобы закончить первый акт моей оперы. Ария *buffa*, квартет и финал — могу сказать, что ими я вполне доволен, и по-настоящему радуюсь. Поэтому было бы жаль, если бы такую музыку я написал понапрасну, то есть если не сделано будет то, что совершенно необходимо...» И тут следует ряд решительных предложений по переделке либретто, которые Моцарт в двух следующих письмах, от 10 и 24 декабря, еще дополняет.

Удивительно, но он все еще до конца не сознает, что стряпня Вареско непригодна в целом, хотя уже 6 декабря признается отцу: «...впрочем, должен вам сказать, что я только потому не возражал против всей этой гусиной истории, что два человека, более проникательные и рассудительные, чем я, ничего против нее не имели, а это вы и Вареско...» А причина та, что у Моцарта предвзятое представление об опере *buffa*: «...чем комичнее итальянская опера, тем лучше» (6 дек.). «...Жажду узнать, что вы там придумали, чтобы доставить Бионделло в башню; если только это смешно, то ничего — пусть будет немножко ненатурально» (24 дек.). И больше о замысле ни слова. То ли Вареско не смог или не захотел внести в либретто предложения Моцарта, то ли Моцарт сам, обдумывая

дальнейшее развитие действия, пришел к выводу, что расточает свои усилия на бессмыслицу. Если б Констанца не уничтожила ответных писем Леопольда, мы, вероятно, узнали бы, в чем дело.

Незачем рассматривать в подробностях либретто Вареско, план которого сохранился целиком. Опять-таки достаточно просмотреть список действующих лиц:

*Дон Пиппо*, маркиз ди Рипасекка, влюбленный в Лавинию и думающий, что он вдовец.

*Донна Пантея*, его жена, выступающая под именем Сандры.

*Челидора*, единственная дочь, предназначенная в жены графу Лионетто ди Казавуота, возлюбленная

*Бионделло*, богатого дворянина из Рипасекки.

*Каландрино*, племянник Пантеи, друг Бионделло и пользующийся взаимностью возлюбленный

*Лавинии*, подруги Челидоры.

*Кикибио*, дворецкий дона Пиппо, возлюбленный

*Ауретты*, камеристки донны Пантеи.

Ядром действия является пари, как позднее в «Так поступают все», но — какое различие! Старый дурак дон Пиппо запер в башне свою дочь Челидору и ее подружку Лавинию. Он обещает отдать Челидору в жены влюбленному в нее Бионделло, если тому удастся в течение года пробраться к ней в заточение. Попытка проникнуть в башню через мост не удастся: в последнюю минуту дон Пиппо застаёт влюбленных врасплох (финал 1). Тогда друг Бионделло, умелый механик Каландрино, влюбленный в Лавинию, тайком мастерит искусственного гуся и отправляет его за море к Пантее, чтобы та, переодетая, явилась в Рипасекку и тут, на ярмарке, выставила свою чудо-птицу. Согласно плану Каландрино, в ней-то и спрячется Бионделло. Заговорщики надеются, что дон Пиппо разрешит бедным девушкам, томящимся в башне, поглядеть на это чудо, и таким образом Бионделло выиграет пари. После сотен бессмысленных и дурацких перипетий план удастся выполнить, и в конце концов перед зрителями предстают четыре более или менее счастливые пары. Вот это и есть «Каирский гусь».

Два дуэта, несколько арий (из них одна — не вполне сохранившаяся ария дона Пиппо — даже со вступительным речитативом), квартет и финал первого акта были почти готовы: Моцарт так тщательно записал вокальные партии и бас, что для заполнения пустующих линейек в партии оркестра ему понадобилось бы еще всего несколько дней. Он имел все основания быть довольным своей работой.

Вступительный дуэт — сцена ревности и примирения Ауретты и Кикибио — по свежести и очарованию достоин Сюзанны и Фигаро; совершенно очевидно, что роль Кикибио Моцарт задумал для Бенуччи. Поэтому и ария его (№ 3, «*Ogni momento*») оказалась настоящим шедевром скороговорки — невольно вспоминается «*barbiere de qualità*» Россини. Квартет — два сопрано и два тенора, — рисующий нежное единение влюбленных пар, их надежды



и решимость, полон затаенного волнения. А финал, где выступают все персонажи (разумеется, еще без Пантеи) требует, чтобы к нему отнеслись с полным уважением. Ведь это первый большой буффонный финал Моцарта — мастерски построенный, с непрерывным нарастанием к концу, да еще с хором напоследок, с отчетливым противопоставлением обеих партий: на одной стороне обозленный дон Пиппо со слугами, на другой — три пары влюбленных, и каждый персонаж опять-таки характеризуется по-особому. Просматривая эти наброски, да и другие дошедшие до нас эскизы оперы, мы вряд ли можем почитать за счастье, что Моцарт ее не закончил.

А не закончил, вероятно, потому, что успел получить другое либретто, может быть даже тайком привез его в Зальцбург. Речь идет о либретто под названием «Обманутый жених, или Соперничество трех дам из-за одного возлюбленного».

Автор его до сих пор не известен, однако можно почти с уверенностью утверждать, что написано оно не кем иным, как Лоренцо да Понте. Это была первая встреча Моцарта с либреттистом «Свадьбы Фигаро», «Дон-Жуана» и «Так поступают все», которого Моцарт за эти три сочинения и взял с собой в бессмертие.

Да Понте был на семь лет старше Моцарта. Родился он в 1749 году в гетто под Ченедой, в Венето, и звали его тогда Эммануил Конельяно. Отец его Иеремия был кожевником, выделявавшим сафьян, мать звали Геллой (Рахиль) Пинкерле. Она умерла в 1754 году, очевидно при рождении младшего брата нашего Лоренцо (Эммануила). 29 августа 1763 года епископ Ченеды Лоренцо да Понте крестил отца и его сыновей — Эммануила, Баруха и Ананию. Иеремию переименовали в Гаспаро, а его сыновей Эммануила, Баруха и Ананию стали звать Лоренцо, Джироламо и Луиджи. Фамилию Конельяно семья в честь благодетеля и согласно старинному обычаю тоже сменила на да Понте. Добрый епископ взял на себя и расходы по образованию трех своих крестников, в чем была явная нужда, ибо через несколько дней после крещения отец их женился вторично, на христианке, которая родила ему еще десяти детей — трех сыновей и семь дочерей.

Лоренцо посещал сперва духовную семинарию в Ченедо и Портогруаро, в 1770—1771 году был рукоположен в священнослужителя и, пройдя низшие чины, 27 марта 1773 года впервые отслужил мессу. Итак, он стал аббатом, учительствовал в нескольких местах в Портогруаро, осенью 1773 года приехал, вероятно, не впервые в Венецию, но уже в следующем году получил звание профессора начальной грамматики («di grammatica inferiore») в Тревизо и в этой должности пребывал почти два года. Потом его увольняют, он опять едет в Венецию, предается там литературным и галантным приключениям и в мутных водах прогнившей республики чувствует себя как рыба в воде. Тот, кого эти приключения интересуют, пусть прочтет мемуары да Понте, лучше всего в оригинале, но обязательно вместе с коррективами, которые даны

в превосходном немецком издании Густава Гугица (Дрезден, 1924).читающий не соскучится...

Три года да Понте ведет такой образ жизни, покуда не разражается скандал. Раскрывается его связь с замужней дамой, и он вынужден спешно бежать: на целых пятнадцать лет да Понте изгнан из Венеции и Венето — и если бы его схватили, его бросили бы на семь лет в темное подземелье. Это ему решительно пришлось не по вкусу. Он направляется в коронные австрийские земли, несколько месяцев проводит в Герце и благоразумно решается навестить Вену только через несколько дней после кончины Марии Терезии (декабрь 1780), ибо та непременно выслала бы его с такой же быстротой, как его друга Казанову. Почтительно и весело воспеваешь ее смерть в сонете, который напечатал барон фон Тратнер.

Однако покамест да Понте в Вене не остается. Зима 1780—1781 года застает его в Дрездене, где ему покровительствует придворный поэт Маццола и посвящает его в «оперную драматургию». Затем он возвращается в Вену, может быть, надеясь унаследовать пост Метастазия, которого он не преминул навестить и который умер в апреле 1782 года. Правда, очень уж странная это была бы преемственность — ее вряд ли одобрил бы даже великий реформатор Иосиф II. Но тут перед да Понте открылась другая возможность: в Вене вновь возродилась итальянская опера, и 12 апреля 1783 года состоялась премьера «Школы ревнивцев» Сальери. Возрождение это внушило да Понте те же надежды, что и Моцарту. Сальери дает ему рекомендацию, и 1 марта 1783 года аббат Лоренцо да Понте вступает в должность театрального поэта с содержанием в 600 гульденов.

Одной из первых работ да Понте был итальянский перевод «Ифигении в Тавриде» Глюка, напечатанный вместе с немецким переводом Аляксингера — для нужд венских театралов, плохо владевших немецким языком! Первое свое либретто да Понте пишет, разумеется, для Сальери («Богач на один день»), но тут его постигла неудача.

Уже 7 мая 1783 года Моцарт сообщает отцу: «...У нас здесь в поэтах некий аббат да Понте. У него сейчас бешеная работа в театре над исправлениями. Он должен, во что бы то ни стало, написать совсем новое либретто для Сальери. С этим он раньше, чем через два месяца, не справится. Потом уж обещал написать новое для меня — но кто знает, сможет ли и захочет ли сдержать свое слово. Вы-то ведь хорошо знаете, что господа итальянцы в глаза чрезвычайно милы! — ладно, знаем мы их! Если он заодно с Сальери, я до конца жизни не получу ничего».

Но, как видно, да Понте все же сдержал слово. И если он действительно сразу же по окончании либретто «Богача» сел за письменный стол ради Моцарта, значит Моцарт, вернувшись из Зальцбурга в Вену, мог уже получить от него «Обманутого жениха» и немедленно начать сочинять музыку. Правда, в декабрьских пись-

мах к отцу он ничего об этом не пишет. И это легко объяснить, ибо узнай Вареско, что Моцарт работает над другим либретто, он немедленно приостановил бы работу над «Капрской гусыней».

То обстоятельство, что и да Понте в своих мемуарах умалчивает о своей первой общей работе с Моцартом, тоже легко разгадать. Независимо от того, что мемуары да Понте написаны в глубочайшей старости (1823—1827), что в них уйма пробелов памяти и неточностей — намеренных и случайных, — «Обманутый жених» не принадлежит к лучшим страницам его творчества. Могут возразить, что есть и другие либретто, которые тоже не приносят ему чести. И все же да Понте не был лишен честолюбия литератора.

Наилучшее представление об этой странной опере buffa даст перечень действующих лиц, куда Моцарт собственноручно вписал имена певцов, намеченных им для исполнения ролей.

Первый buffo caricato:

*Семпроний* — богатый дурак, обрученный с Эмилией. Синьор Бенуччи.

Первая buffa:

*Эмилия* — юная римлянка благородного происхождения, несколько капризная, просватанная за Семпрония, но верная возлюбленная Аннибала. Синьора Фпшер (Нэнси Стораче).

Первый mezzo carattere:

*Аннибал*, офицер из Тосканы, очень храбрый и влюбленный в Эмилию. Синьор Мандини.

Вторая buffa:

*Лаурина*, племянница Семпрония, легкомысленная девица, влюбленная в Аннибала. Синьора Кавальери.

Второй buffo caricato:

*Фернандо* — женоненавистник и друг Семпрония. Синьор Бусани.

Второй buffo mezzo carattere:

*Геронцио* — опекун Эмилии, позднее влюбляющийся в Метильду. Синьор Пушьетти.

Третья buffa:

*Метильда* — искусная певица и плясунья, тоже влюбленная в Аннибала и мнимая подруга Лаурины. Синьора Тейбер.

О, Шекспир мог бы многое сделать с такими семью характерами. В центре — Эмилия и Аннибал, гордые и страстные натуры — влюбленные, расставшиеся из-за недоразумения; притом Эмилия думает, что Аннибал умер. Несмотря на сильнейшее сопротивление девушки, ее опекун Геронций, пообещавший Эмилию в жены

старому мошеннику Семпронию, везет ее к нему в Ливорно, и тут Эмилия снова встречает Аннибала. Однако на него, как на мужа, претендуют теперь глупая Лаурина и хитрая комедиантка Метильда — это служит основанием для великолепнейших сцеп ревности. Фернандо же чрезвычайно напоминает шекспировского Бенедикта из «Много шума из ничего». Да Понте сочинил нечто среднее между commedia dell'arte и комедией интриги: к концу пьесы одураченным оказывается конечно же бедняга Семпроний («обманутый жених»), а Аннибал, предмет «соперничества трех женщин», женится на своей настоящей невесте. Однако две другие тоже не остаются в накладе: Лаурина выходит замуж за женоненавистника Фернандо, а Метильда за старого Геронция.

Первый акт, как всегда у да Понте, самый лучший; здесь есть прелестная сцена: гордая римлянка Эмилия приезжает в захолустье, в Ливорно, где ей оказывают не слишком любезный прием. Свое недовольство она изливает в арии «Nacqui all'aura trionfale», для которой Моцарт создал великолепный эскиз в псевдогероическом стиле, нечто вроде «скальной» арии (Felsen-arie) Фьордиджи в «Так поступают все». После этого монолога Эмилия упрямо игнорирует жалкого идиота Семпрония, предпочитая ему в качестве жениха кого угодно, хоть первого встречного. А идиота мы — сразу при открытии занавеса — застаем врасплох за окончанием туалета, причем Лаурина, Аннибал и Фернандо всячески над ним издеваются. Это большой квартет, очень тонко разработанный, может быть чуть растянутый. После восхижительного почувствованного Andantino здесь звучит триумфальное Allegro из увертюры. Сохранилась еще в наброске проницательная ария женоненавистника Фернандо — поистине уникальная (ее легко представить себе в устах молодого Базилио), и разработанный до конца терцет Эмилии, Аннибала и Семпрония — тоже первоклассная вещь. Эмилия и Аннибал после столь непредвиденной встречи пытаются совладать со своими чувствами, а растерянность престарелого жениха выражена музыкой, где почти в точности предвосхищена мелодия Бартоло. Это страстная, но в то же время комичная сцена, короткая и драматичная; все три персонажа очерчены в ней очень выпукло.

Но, очевидно, закончив эти четыре номера, Моцарт понял, что дальше продолжать таким образом не сможет и что со своей идеей «буффонады» он оказался на ложном пути. Всего один раз еще попытался он вступить на этот путь, взявшись за интродукцию из либретто Джузеппе Петрозеллини «Царство амазонок». Либретто уже было положено на музыку Агостино Аккоримбони, и опера его в 1783 году шла в Парме, а затем во Флоренции. В сущности, попытка эта свидетельствует об отчаянии Моцарта, ибо текст Петрозеллини еще бессмысленнее, чем текст «Обманутого жениха». Достаточно прочесть начальную сцену, квинтет, в котором любовник оказывается в неприятном ему обществе двух старых дурней — археолога и метеоролога. Сцену эту Моцарт начал писать

темпераментно и виртуозно; но хорошо, что он бросил ее после сотого такта, раньше, чем дело дошло до пятпголоспя, и не стал попусту расточать свой талант.

Мы подошли к решающему моменту. Безграничное музыкальное дарование Моцарта давно уже освоило формы, обусловившие победу оперы buffa: ансамбли, терцеты, квартеты и фпналы, где каждый персонаж на свой лад отстаивает собственное своеобразие, где композитор свободно демонстрирует искусство контрапункта. Но у Моцарта нет подходящего сюжета. И тут подворачивается счастливый случай; его можно сравнить только с той знаменательной встречей с произведениями Баха, которая два года назад состоялась при посредничестве барона ван Свитена. 23 августа 1784 года в Бург-театре идет опера «Король Теодор в Венеции» аббата Джованни Баттисты Касти с музыкой Паизиелло, и Моцарт присутствует на премьере. На этот раз в его творчестве не заметно кризиса, подобного тому, какой в 1782 и 1783 годах был вызван знакомством с «Хорошо темперированным клавиром» и «Искусством фуги». И все-таки нельзя не упомянуть о тяжелом заболевании, связанном, вероятно, не столько с простудой, сколько с лихорадочным волнением, которое пробудило в нем либретто Касти.

Из словарей и учебников итальянской литературы мы узнаем о Касти немного, да и то малоприятное. Только в новейшей итальянской энциклопедии (*Enciclopedia italiana*) статья, посвященная Касти, заканчивается стыдливым замечанием, что он, пожалуй, был лучше, чем его слава. В библиотеках книги Касти хранятся в «шкафах с ядом», и там легче узнать о жизни и произведениях любого скучнейшего, но протампованного в истории литературы писателя, чем об одном из самых живых и утонченных умов Италии XVIII столетия. А столетие это было менее чопорно, чем XIX, и Гёте, к примеру, с улыбкой смаковал в Риме чтение вслух одной из «галантных новелл» Касти. Да Понте и ненавидел, и восхищался Касти, ибо он признавал его умственное превосходство и понимал, что тот стоит ему поперек пути.

С внешней стороны они мало чем отличались друг от друга, разве что Касти был лет на двадцать пять старше. Он был тоже аббатом, и его сан тоже не помешал ему стать возлюбленным некоей маркизы. Но как личность он был человек совсем иного калибра, чем да Понте, притом обладал гораздо более длительным опытом и как поэт, и как светский человек. В 1764 году во Флоренции Касти стал придворным поэтом эрцгерцога Леопольда. В 1769 году Иосиф II, восхищенный беседой с ним, перетянул его в Вену, где он сделался другом и участником путешествий молодого Кауница, сына всесильного премьер-министра.

В 1778 году Касти уехал на несколько лет в Петербург, где оказался баловнем Екатерины Великой, что не помешало ему выставить ее в своей «Татарской поэме» в самом ужасающем виде и что, в свою очередь, лишило его покровительства Иосифа II. С 1782 до 1786 года Касти жил снова в Вене, покуда не вернулся

в Италию в качестве сопровождающего лица графа Фриса, того самого, которому позднее Бетховен посвятил свой квинтет C-dur op. 29. В 1790 году, после путешествия в Левант, Касти опять-таки вернулся в Вену, где благодаря покровительству Леопольда и графа Розенберга получил звание придворного поэта (*poeta cesareo*), став, таким образом, официальным преемником Метастазео. Но в 1796 году и его тоже выслали из Вены. Закончил он жизнь в Париже, где написал главное свое произведение «Говорящие животные». Умер 7 февраля 1803 года.

Не все либретто Касти напечатаны, и не все сохранились. Лучшее и самое остроумное из них, вероятно, либретто оперы buffa «Катилина» с Цицероном в роли политического дурака — оно предвосхищает все пародийные эффекты Оффенбаха. Ненависть да Понте Касти заслужил честно: в одной из «Галантных новелл» есть целых три язвительнейшие эпиграммы на его «Дон-Жуана».

Сюжет для своего «Короля Теодора» Касти заимствовал из «Кандида» Вольтера: из той главы, в которой Кандид и его старый приятель Мартин сидят за трапезой вместе с полдюжиной свергнутых с трона величеств. Герой произведения — личность историческая. Это тот вестфальский барон Теодор фон Нейхоф, который в течение нескольких лет действительно был избранным королем Корсики, но закончил дни свои в долговой тюрьме. Его надгробный памятник и сегодня еще можно увидеть в Лондоне у портала церкви св. Анны в Сохо. Касти изображает начало его мелодраматического конца: несмотря на все усилия преданного мажордома, который пытается спасти своего господина, женив его на дочери богатого трактирщика, барон фон Нейхоф попадает в башню для должников в Венеции и горько сетует на свою судьбу.

В этом — несмотря на некоторые мелкие недостатки — мастерском либретто действуют уже не куклы, а личности, хотя иногда и карикатурные. Трагикомический экс-король, вынужденный разыгрывать влюбленного; чопорный, но преданный мажордом; трактирщик-венецианец, безумно гордящийся тем, что он будет тестем короля, строптивая девица и ее разъяренный возлюбленный, который как раз и сажает своего запутавшегося в долги соперника в тюрьму. А кроме них еще второстепенные фигуры — флегматичный паша, тоже лишенный престола и со всей приятностью проводящий свое изгнание в Венеции. Сестра Теодора, ставшая куртизанкой, а теперь любовницей паши — умная и симпатичная особа. Все они — совсем другие фигуры, нежели старые идиоты, развязные служаночки, мнимые садовницы или сельские невинности и каирские гусыни, которые до сих пор, на беду Моцарта, попадались ему под руку. Произведение Касти должно было, как молния, поразить и его, и да Понте.

Но оно не было единственным в этом роде. 25 ноября 1785 года в Вене была поставлена опера buffa «Похищенная крестьянка»

Франческо Бьянки из Кремоны, одного из многих «интернациональных» композиторов-буффонистов того времени; приняв крещение в Венеции осенью 1783 года, опера имела огромный, совершенно необычный успех. Либретто ее написал Джованни Бертати, при имени которого все почитатели Моцарта и Чимарозы должны бы учтиво поклониться, ибо без Бертати у нас не было бы ни «Дон-Жуана», ни «Тайного брака».

По возрасту Бертати находится где-то посредине между Касти и да Понте. Так же как Касти и да Понте, он должен был стать священником, и так же, как они, предпочел профессию либреттиста: снабжал он своими произведениями преимущественно театр Джустиниани «Сан-Моисе». Судьбе было угодно, чтобы в качестве придворного поэта он оказался преемником да Понте при венской итальянской опере. Впрочем, выдержал он там только несколько лет (1791—1794) и снова возвратился в Венецию.

Альберт Шатц, биограф и библиограф Бертати, подводит следующий итог его деятельности: шестьдесят шесть текстов, послуживших в течение тридцати пяти лет основой для девяносто одной оперы, созданных сорока пятью самыми прославленными композиторами эпохи; сорок одна из этих опер «вышли за границы родного города, однако только трем удалось по-настоящему войти в оперный репертуар...» Одна из них — «Похищенная крестьянка», и прославилась она, разумеется, не благодаря музыке Бьянки, а благодаря либретто, которое по смелости социальной критики несколько не уступает другим «предвестникам революции»; в рамках оперы *buffa* это вдвойне удивительно. Хотя именно в этих рамках легче было сказать многое такое, что, будучи напечатано в памфлете или в книге, привело бы автора в тюрьму.

Тут есть граф, устремивший взоры на подвластную ему крестьянскую девушку Мандину, дочь крестьянина Бьяджо. Мандина помолвлена с деревенским парнем Пиппо, который ревниво стережет свою невесту. Граф решает похитить Мандину в день ее свадьбы. Подсыпав в вино порошок, граф спаивает свадебных гостей и увозит одурманенную невесту в свой замок, где она просыпается на другое утро в роскошной постели и видит разложенные рядом с ней роскошные наряды. Но Пиппо и Бьяджо не намерены мириться с преступлением аристократа. Пиппо, переодетый так, что его нельзя узнать, проникает вместе с Бьяджо во дворец и они, в свою очередь, похищают невесту. Угрозы графа во втором финале не производят на них ни малейшего впечатления, ибо Пиппо и Мандина уже обвенчаны.

Как видим, на горизонте уже маячат фигуры из «Свадьбы Фигаро» и «Дон-Жуана». Граф у Бертати весьма родствен Альмавиве, только еще грубее и взбалмошнее. Пиппо, конечно, прототип Мазетто, Мандина — Церлины; она так же наивна и так же легко поддается соблазну. В диалогах крестьян уже чуть слышен подземный гул — предвестник извержения 1789 года.

К венской постановке «Похищенной крестьянки» Моцарт написал две вставные сцены специально для прелестной певицы Челесты Кольтеллини (дочери поэта Марко Кольтеллини: позднее в Неаполе она вышла замуж за богатого швейцарского банкира Мёрикофера) — терцет «Mandina amabile» (К. 480) и квартет «Dite almeno, in che mancai» (К. 479). Первая сцена — скорее дуэт, разрастающийся в терцет. Граф вручает подарок девушке, которая по наивности совсем растерялась и не знает, что подумать о такой любезности, но Пиппо безжалостно прерывает нежную сцену. В терцете выражены различные чувства всех участников — изумление Мандины, затаенное торжество графа, бешенство, в которое впадает терзаемый подозрениями Пиппо. Квартет — вначале тоже терцет, перерастающий в квартет, — воплощает сцену, когда отец и жених, проникшие утром в замок, застают не ожидавшую их Мандину в самой двусмысленной ситуации: упреки, слезы, оправдания, брань и угрозы явившегося на шум графа и, наконец, согласие действующих лиц отложить решение, куда все не успокоится.

Как обычно, Моцарт несколько не посчитался с Бьянки. Эти два ансамбля ошеломляют таким обилием музыки и таким мастерством характеристик, какие свойственны были ему одному. К тому же дуэт А-dur между Мандиной и графом полон такой же сладостной соблазнительности, что и другой, лучше нам знакомый и тоже в А-dur дуэт Церлины и Дон-Жуана.

98

Mandina  
V P  
Quante mone te, quante mone te! tutto per te?

11 Cote  
Prendilo, tientelo.

Clarinet  
Bassoon

Все музыкальное рвется здесь на свободу, оно ждет только настоящего повода. И повод приходит — вместе с «Женитьбой Фигаро» Бомарше, которая в 1784 году, после немалых трудностей, появилась на парижской сцене и сразу же вызвала грандиозный отклик во всей Европе. И не стоит возражать, что «Севильский цирюльник» Бомарше появился еще в 1775 году и что в 1782 году в Петербурге Паизиелло написал на него оперу *buffa*, принесла, правда, извинения за свою дерзость.

«Севильскому цирюльнику» предназначено было стать оперой *buffa*, да Бомарше и задумал его сперва как комическую оперу.

Одураченный старик, который хочет жениться на своей подопечной, переодетый влюбленный граф, хитрый слуга, на этот раз в образе цирюльника, — все это не более чем типичные фигуры *commedia dell'arte*, и нужен был именно гений Россини, его дьявольская буффонада, чтобы увековечить такой сюжет в опере. В сущности, только разящий, остроумный, блистательный диалог оригинала мог бы отличить «Севильского цирюльника» от обычной оперы *buffa*. Но Дж. Петрозеллини, подручный Паизиелло, постарался основательно разрушить и разбавить водой великолепный текст Бомарше.

Нет, «Женитьба Фигаро» была явлением совсем другого рода. Правильно отмечалось, что в Сюзанне все еще есть что-то от Коломбины, а в Фигаро — от Арлекина, что дон Бартоло и Марселлина — явно буффонные фигуры. Ну а графиня? А граф? А Керубино? Ну, а — пусть даже в крошечных ролях — малютка Барбарина и ее отец, садовник Антонио? А интриган Базилио? Нет, нужна была недоужинная отвага, чтобы узреть в этой комедии предпосылки для оперы *buffa* и суметь ее создать — отвага, которую Моцарту и да Понте могли внушить только произведения Бертати и Касти.

И композитор, и либреттист прекрасно сознавали значение своей работы. Оперные либретто всегда изобилуют бесцветными посвящениями начальству, аристократам или коронованным особам. В оперных либретто почти всегда отсутствует предисловия. Но да Понте снабжает оригинал своего либретто — один из редчайших теперь документов (мне известны только два экземпляра) — следующим примечанием: «Время, обычно полагающееся для спектакля, и установленное тем же обычаем число действующих лиц, а также продуманная точка зрения и учет всего, что касается костюмов, места действия и публики, заставили меня сделать не перевод этой отличнейшей комедии, а скорее некое подражание или, вернее, извлечение из нее.

В связи с этим я был вынужден сократить количество персонажей с шестнадцати до одиннадцати, причем двоих из них может играть один и тот же актер, и — помимо целого акта — опустить много прелестных сцен и остроумных реплик, которыми произведение так и пестрит. Вместо них я вынужден был вставить канцонетты, арии, хоры, а также мысли и слова, пригодные для музыки, — словом, вещи, которым подходит только поэзия, а никак не проза. Однако, невзирая на все усердие и тщательность, с которыми композитор и моя скромная особа старались все «ужать», опера наша оказалась не из самых коротких, что идут на театре. Мы надеемся, что нам послужат извинением искусная завязка драмы, ее развитие и значительность, разнообразие музыкальных номеров, необходимых, дабы артисты не оставались праздными на сцене и дабы смягчить скуку и монотонность длинных речитативов (может быть, это нам удалось). Рисуя черту за чертой и разными красками, мы стремились передать всю изменчивость отра-

женных здесь настроений, и тем самым осуществить наше главное намерение, предложить, так сказать, новый вид спектакля публике, наделенной столь утонченным вкусом и столь верным пониманием.

Поэт».

«Подражание — извлечение!» Поэт да Понте не нашел верного слова, чтобы определить жанр своей переделки или, как мы бы сказали, трансформации оригинала Бомарше. Либреттист своим упрощением не нанес никакого ущерба жизненности оригинала, но пересадил его на новую, более девственную, более идеальную почву: на почву музыки. Не знаю, стоит ли еще вытаскивать пьесу Гюго «Король забавляется» из романтического хлама после того, как появился «Риголетто» Верди. Но подобно тому, как шекспировские «Отелло» и «Виндзорские проказницы» продолжают существовать наряду с поздними произведениями Верди, точно также и «Женитьба Фигаро» Бомарше существует рядом со «Свадьбой Фигаро» Моцарта.

«Женитьба» навеки сохранила революционную тенденцию, разящую меткость слова. Произведение Моцарта и да Понте несколько иное. Это музыкальная комедия (*commedia per musica*) — так озаглавлено либретто, а не опера *buffa* — пьеса, отнюдь не лишенная социального подтекста, но все же веселая, неотягощенная, человечная, божественно легкая.

Для венской публики она и впрямь явилась «новым видом спектакля». Впрочем, успех спектакля, сыгранного 1 мая 1786 года, был, видимо, не чрезмерным, несмотря на блестящий состав исполнителей с участием Стораче (Сюзанна), Лапи (графиня), Бенуччи (Фигаро) и Мандини (граф). Только в Праге пьесе ждал настоящий успех. Требования авторов к слушателям были слишком необычны. Во Флоренции в 1788 году спектакль играли только два вечера подряд. А к итальянской премьере в Монце под Миланом, осенью 1787 года, эрцгерцог поручил Анжело Тарки написать заново третий и четвертый акт; наверное, они для его величества были слишком длинны. Не будем возмущаться — при возобновлении оперы в Вене, в конце лета 1789 года, Моцарт сам обошелся с ней бесцеремоннейшим образом. Точно так же поступил он и с «Дон-Жуаном», которого для Вены «изуродовал» в самых важных местах. Для опер Моцарта существует правило: первая редакция — самая лучшая.

Из воспоминаний ирландского тенора Михаэля Келли, который на премьере «Свадьбы Фигаро» исполнял партии Базилио и дона Курцио, мы знаем, какой из номеров оперы нравился Моцарту больше всего — секстет в третьем акте, где Бартоло и Марселлина оказываются отцом и матерью Фигаро и из смертельных его врагов превращаются в ангелов-хранителей. Ни о чем не подозревающая Сюзанна неожиданно попадает в семейные объятия. Сначала она ничего не понимает, но потом ей разъясняют все, и радость

ее присоединяется к ликованию остальной троицы — узел недо-разумений, наконец-то, распутан; не разделяет эту радость только граф (и еще дон Курцио).

Перед нами типичная буффонная сцена — возвращение потерянного сына, столь же древняя, как комедия Плавта и Теренция, тысячу раз игранная и варьированная в тысячах комедий. Двое из участников ансамбля, Бартоло и Марселина, были прежде карикатурными фигурами — особенно Бартоло с его «похвалой профессии» («Professions-Aria») «La vendetta» — этим венцом всех буффонных арий. Но тут они превращаются в живых людей. Двое влюбленных выказывают подлинную радость, двое свежеспеченных родителей — *подлинную* благожелательность, а «оставленный с носом» граф — *подлинную* злость.

Историческое значение «Свадьбы Фигаро» в том и состоит, что, благодаря умению да Понте и музыкальному величию Моцарта, она уже не относится к «категории» оперы *buffa*, что в ней, пользуясь любимыми словами Вагнера, этот жанр «разрешается» музыкальной комедией. То, что поют главные действующие лица, не имеет ничего общего с буффонадой. Какой взрыв страсти в речитативе и арии графа «*Vedrò, mentr'io sospirò*» (№ 17), когда он представляет себе, что слуга насладится счастьем, которое ему — вельможе — оказалось недоступным! Как трогательна графиня во всех своих высказываниях! Каков Фигаро, который в первой же арии (каватине) — «*Se vuol ballare*» с предельной краткостью, меткостью и забавнейшей символикой «формулирует» лейтмотив всей оперы: «хитрость против насилия!» Фигаро, воинственная ария которого одновременно является блистательным финалом! А Сюзанна! Что за разумное, прелестное, по-настоящему женственное существо! А Керубино, о котором кто-то, кажется, Кьеркегор, правильно сказал, что это Дон-Жуан в детстве; Керубино, чьи чувства ко всему женскому полю и к каждой его представительнице в отдельности сконцентрированы в двух бессмертных ариях!

Чтобы понять все одинокое величие Моцарта, надо представить себе, как написал бы эти арии итальянец, в особенности ариетту, этот «вставной номер» «*Voi che sapete*». Итальянский композитор, который всегда имел возможность использовать народную песню, и здесь создал бы что-нибудь в неаполитанском или венецианском духе. Но Моцарт никогда не прибегал к такого рода заимствованиям, он извлекал все только из самого себя. Показательно, что за исключением фанданго в третьем акте, Моцарт отказался от всего испанского, от какого бы то ни было местного колорита — он не нуждался в нем.

Восхищение наше возрастает еще больше при воспоминании об ансамблях. Дуэт Сюзанны и графини (*Briefduett*) с его утонченными «эхо»; крошечное *Prestissimo* Сюзанны и Керубино перед тем, как паж прыгает в окно; интродукция, где музыкальная символика подчеркивает, как по-разному готовятся влюбленные к свадьбе и супружеству; дуэт Сюзанны и графа, в котором **Сюзан-**

на, предвосхищая психоанализ Фрейда, так певнопад отвечает на настойчивые вопросы графа! Но величайший триумф Моцарта составляют, конечно, крупные ансамбли п оба больших финала, особенно первый, который на протяжении тысячи тактов непрерывно разрастается, превращаясь из дуэта в септет; септет, где две партии противостоят друг другу: на одной стороне графиня, Сюзанна, Фигаро, на другой граф, Марселина, Бартоло и Базилио, — но где каждый отдельный персонаж охарактеризован тончайшим образом.

Подобного мастерства в контрапункте характеров и чувств достигали немногие, а превзойти не мог никто. Попробуйте в квинтете «Мейстерзингеров» изъять Магдалину и Давида из общего состояния «*Ges-dur'*ного блаженства», царящего в заключении сцены: вам это не удастся. Моцарт никогда так не ошибается, никогда не пожертвует ни одним характером. К тому же там, где голос певца трактован, казалось бы, нейтрально, оркестр, в силу гибкости, дает тончайший комментарий ко всему происходящему.

Комментарий этот порой выходит за сценические рамки и глубоко проникает в личные, даже метафизические сферы. Перед тем, как Сюзанна в первом финале выходит из графского кабинета, Моцарт вставляет один такт раздумья, одно мгновение скорби о мире и людях, о тщетности всего преходящего. Не слишком ли это значительно сказано? Не думаю. Правда, такое можно только почувствовать, доказать это невозможно.

Да Понте отметил усилия, с которыми он и Моцарт стремились достичь краткости, точности. И это безусловно так. «Свадьба Фигаро» при всем объеме партитуры вовсе не длинна. Вычеркнуть из нее можно только две арии — Марселины и Бартоло в начале четвертого акта, которые Моцарт написал специально для персонажей второго ранга; впрочем, одна из них — «*In quegli anni*» (№ 25) весьма примечательна и, кажется, еще никем как следует не истолкована. В остальном же все произведение, то есть каждый из четырех — или, вернее, дважды двух актов — предстает, как неразрывное единство арий, ансамблей, речитативов, хоров, великолепного торжественного марша, завершающего третий акт, и *Prestissimo* увертюры, вводящей нас в этот «безумный день». И пусть конец четвертого акта, со всеми его *qui pro quo*, арией Сюзанны «*Deh vieni non tardar*» и сценой узнавания влюбленных, не дает нам полной уверенности в будущем супружеском счастье бедной графини, — мы твердо знаем, что произведение это принесло миру мудрое понимание человека и возвышенное веселье.

«Дон-Жуан» — результат успеха, который «Свадьба Фигаро» снискала в Праге. Уже «Похищение из серала» дошло туда вскоре после венской премьеры (1783). А в декабре 1786 года, то есть всего через несколько месяцев после Вены, пражане, благодаря труппе Бондини, познакомились и со «Свадьбой Фигаро», оказав ей такой прием, какого еще не знала ни одна другая опера. «Энтузиазм был... беспримерный; никто не мог наслушаться вдоволь...

Песни Фигаро звучали на улицах, в садах, да, даже арфист в пивной должен был играть «Non più andrai», а иначе его и слушать бы не стали» (Нимчек).

Понятно, что Моцарт, которого венцы не очень-то побаловали на премьере «Свадьбы Фигаро», решил воспользоваться своим триумфом и ответил согласием на предложение Бондини приехать в Прагу. Вместе с Констанцей он пробыл там с 11 января до февраля 1787 года и заключил с Бондини контракт, согласно которому за 100 дукатов должен был написать новую оперу к ближайшему театральному сезону.

Времени оставалось мало. Моцарт и да Понте обратились к одному из самых старых сюжетов, который, однако, попал к ним в новейшей обработке. Это был «Каменный гость» Джованни Бертати, положенный на музыку Джузеппе Гаццанигой; он только что появился на подмостках театров Венеции в качестве второй карнавальной оперы. Вероятно, Моцарта опять посетило озарение, он понял, что это и есть то, что ему нужно — и не только ему, но и да Понте, который одновременно трудился еще над двумя либретто. Работая для Моцарта, он мог в большой мере опереться на либретто Бертати. Скажи мы, что да Понте бессовестно обокрал Бертати, мы были бы и правы, и не правы: правы, ибо да Понте действительно использовал у Бертати все, что только могло ему пригодиться. Неправы, ибо в XVIII столетии представление о литературной собственности было иным, чем сейчас, а кроме того да Понте в своем «Дон-Жуане» действительно намного превзошел Бертати.

Смелость и заслугу Моцарта, решившегося написать «Дон-Жуана», может по-настоящему оценить не тот, кто набирается мудрости, скажем, в фантазиях Серена Кьеркегора по поводу «Дон-Жуана» или других книгах XIX—XX веков, а тот, кто хорошо знает отношение к этому сюжету в XVIII веке. Оно сформулировано в «Мемуарах» Гольдони:

«Все знают эту скверную испанскую пьесу, которую итальянцы называют „Il Convitato di Pietra“, а французы „Le Festin de Pierre“.

Я всегда с ужасом смотрел ее в Италии и не могу понять, каким образом этот фарс мог продержаться столько времени, постоянно собирая толпы зрителей, и вызывать восторг в стране цивилизованной.

Итальянские комедианты и сами дивились этому. И то ли забавляясь, то ли по невежеству, некоторые из них утверждали, что автор „Каменного гостя“, с целью поддержать свое сочинение, заключил контракт с дьяволом.

Я никогда не думал работать над такой пьесой. Но начав читать по-французски и увидев, что ею занимались Мольер и Тома Корнель, тоже решил попотчевать свою родину этим сюжетом, чтобы заключить пари с дьяволом более приличным образом.

Правда, я не смог дать ей то же заглавие, потому что в моей пьесе статуя Командора не разговаривает, не разгуливает и не яв-

ляется ужинать в город; я озаглавил ее „Дон-Жуан“, как Мольер, прибавив „или Распутник“.

Я не счел возможным отменить удар, поражающий Дон-Жуана, ибо злой человек должен быть наказан. Но я подготовил развязку так, что она действительно является непосредственным проявлением божьего гнева и в то же время следствием совпадения вторичных причин, всегда ниспосылаемых провидением.

Поскольку в эту комедию, состоящую из пяти актов и написанную белым стихом, я не ввел ни Арлекина, ни других итальянских масок, то комические персонажи заменены у меня Пастухом и Пастушкой...»

«Трагикомедия» Гольдони «Дон-Жуан Тенорио», которой в театре «Сен-Самюэль» завершился карнавал 1736 года, является, пожалуй, самой неудачной обработкой этого сюжета, и именно потому, что Гольдони хотел его «спасти». В Испании он первоначально использовался в комедии «плаща и шпаги», то есть служил основой для импровизированных пьес с беззастенчивыми любовными приключениями, дуэлями и убийствами — пьес, в которых постепенно выкристаллизовывался облик главного героя, Дон-Жуана. Но вместе с тем это были пьесы, полные религиозного пафоса. Герой их вырастает в существо столь inferнально циничное и столь безгранично отважное, что земное правосудие уже не в силах совладать с ним. Поэтому должно вмешаться правосудие небесное в обличье убитого Дон-Жуаном Командора: статуя его принимает дерзостное приглашение убийцы на ночной пир и, явившись, препровождает богохульника в преисподнюю. Отсюда и название «Convitato di pietra» — «Каменный гость». Перенесенный в Италию и Францию, этот сюжет постепенно утрачивает присущий ему морализующий или религиозный характер, зато обогащается шутовским элементом, воплощенным в слуге Дон-Жуана — Паскварелло, Арлекине, Лепорелло, мольеровском Сганареле. Это смесь остроумия, наглости, трусости, обжорства и сотни других свойств, неизменно присущих «слуге» — древнейшему образу комедии.

Такой сюжет рассчитан на врожденные инстинкты зрителя — на то, что его позабавит дерзкое бесстыдство барина, реакция женщин, оказавшихся его жертвами, дерзость его слуги; на страх зрителя перед вмешательством небесного правосудия, которое кончается провалом в преисподнюю со всеми мыслимыми театральными эффектами. Гольдони, а с ним вместе многие умы просвещенного столетия, видели в этом сюжете пищу для театральной черны. Глюк использовал его в балете (1761): это образец *стилизации*, разумеется, лишенной всякого комизма. Действие сведено здесь к простейшей драматической формуле, правда, при всей ее простоте, не слишком удачной — Каменный гость появляется дважды, и в первый раз без дальнейших последствий.

Моцарт хорошо знал балет Глюка, однако получил от него больше музыкальных, чем драматических впечатлений. И все же: в

балете оказалось проще отважиться на то, что казалось недопустимым в более взыскательных театральном жанрах. Во всяком случае, Бертати и Гаццанига, представляя публике своего «Каменного гостя», сопроводили его извинением. Одноактной пьесе они предпослали драматическое «каприччио», которое вводит зрителей непосредственно в жизнь актерской труппы (со времен сатиры Марчелло «Модный театр» это — один из популярнейших мотивов итальянской комедии). Дела труппы очень плохи, она накануне банкротства. Но умный импресарио предлагает своим актерам вытаскать на свет божий старую историю о «Каменном госте» — она-то всегда потянет. Так оно и происходит.

Может быть, теперь нам станет яснее, какое мужество и вера в могущество сюжета нужны были для того, чтобы построить и музыкально воплотить «Дон-Жуана» как большую оперу *buffa*. Вначале да Понте следовал вплотную за Бертати. Чтобы доказать эту зависимость, достаточно сопоставить арии списка у того и у другого:

В Италии, в Германии  
Я внес в список больше сотни женщин,  
Француженок и испанок,  
Я сам не знаю сколько:  
Дам, горожанок,  
Ремесленниц, крестьянок,  
Служанок, кухарок,  
Судомоек, —  
Достаточно, чтобы это были женщины,  
Которых нельзя не полюбить.  
Я скажу Вам, что мужчина,  
Если бы не сдерживал обещания,  
Должен был бы всеобщим мужем  
Стать в один прекрасный день.  
Я скажу вам, что он заполучит всех женщин,  
Будь они красавицы или уродки:  
Только старухи  
Оставляют его равнодушным.

(Бертати)

Вот извольте! Этот список красавиц  
Я для вас, так и быть, уж открою,  
Он записан моею рукою,  
Вот глядите, следите за мной!  
Их в Италии шестьсот было сорок,  
А в Германии двести и тридцать,  
Сотня француженок, турчанок девяносто,  
Ну, а испанок —  
А испанок, так тысяча три.  
Между ними есть крестьянки,  
Есть мещанки, есть дворянки,  
Есть графини, баронессы,  
Есть маркизы и принцессы, —  
Словом, дамы всех сословий,  
Всех примет и всяких лет.  
Он в блондинке ценит скромность,  
Тихий нрав и безмятежность,

А в брюнетке — страсть и томность,  
В светлорусой — мягкость, нежность.  
Он зимою любит полных,  
Летом — тоненьких и томных.  
Величавых обожает,  
Миниатюрным он цену знает.  
И старушек не обходит,  
Их с ума он, бедных, сводит.  
Но хоть старых он и губит,  
Молодых все ж больше любит.  
И богата ли, бедна ли,  
Глуповата ли, умна ли —  
Вы ведь это испытали —  
Не минует рук его.

(Да Понте. Пер. Н. Кончаловской)

Несмотря на то, что у Бертати ария вливается в дуэт и тем самым усиливается ее ошеломляющее впечатление, они относятся друг к другу, как эскиз к готовому произведению. Конечно, да Понте зависит от Бертати. Но при сравнении оказывается, что нет ни одной фразы, которую да Понте не сформулировал бы острее, убедительнее, выразительнее; что он подал каждого из своих персонажей резче, тоньше, пластичнее. Сотрудничество Моцарта здесь совершенно очевидно. Без Моцарта в эту арию списка никогда бы не попали две строчки о соблазненной невинности, переданные композитором таким тревожным *pianissimo*. Снова вспомнишь поговорку — «*Facile inventis addere*», но легко это только для легкой руки.

Еще более удачным оказалось предпринятое Моцартом и да Понте сокращение действующих лиц — с десяти до восьми. У Бертати жертвой Дон-Жуана становится еще одна дама, донна Химена, и есть еще второй слуга — Лантерна, повар Дон-Жуана. Бондини располагал всего семью актерами, так что партию Мазетто и Командора необходимо было поручить *одному* певцу. Но самым существенным при переделке либретто оказалось создание образа донны Анны. У Бертати донна Анна после гибели отца исчезает во мраке монастыря и уже больше не появляется. У да Понте — Моцарта она главная из трех женских фигур, и только она — настоящая противник и партнер Дон-Жуана.

На протяжении XIX века ни один образ моцартовской оперы не подвергался такому искаженному толкованию, как донна Анна. Кто уверяет, что она холодна и неприветлива, кто-то другой — к примеру, немецкий писатель-романтик Э. Т. А. Гофман — видит разгадку ее поведения в том, что она *любит* Дон-Жуана. Это, разумеется, чепуха. Но верно, что она — жертва нашего героя, что под пологом ночи Дон-Жуан, переодетый в платье донна Оттавио, утолил свою страсть, что занавес поднимается в ту самую минуту, когда донна Анна с ужасом убеждается, что она обманута. В XVIII веке это было ясно решительно всем. Само собой разумеется, что в знаменитом речитативе *accompagnato*, в котором



Анна указывает жениху на Дон-Жуана, как на убийцу своего отца, она не может сказать дону Оттавио всю правду. Его «*Respiro*» («Дышу я снова!») всегда был присущ трагикомический характер — это понимал любой осведомленный слушатель.

Объяснить все можно следующим образом: Дон-Жуан равнодушен к донне Анне, ибо обладал ею, так же, как донной Эльвирой, как бесконечно многими женщинами; она же требует, чтобы дон Оттавио за нее отомстил (для преследования убийцы святая Германдада \* существовала и в Испании). При этом донна Анна отказывается принадлежать Оттавио, хотя и любит его. Даже в финале, когда обольститель уже мертв, она еще на год откладывает свою свадьбу. Точку опоры для такой обрисовки донны Анны да Понте мог найти даже в жалкой, лишенной чутья трагикомедии Гольдони. Самая примечательная черта в ней та, что донна Анна не переносит навязанного ей жениха, дона Оттавио. Да и конечная мораль в обоих произведениях свидетельствует о том, что трагедия Гольдони была небезызвестна да Понте:

Человек умирает, как он жил, и  
справедливое небо  
Карает злодеев и наказывает преступников.  
(Гольдони)

Таков конец поступающих дурно:  
Смерть злодеев  
Всегда похожа на их жизнь.

(Да Понте)

В процессе переделки одноактной пьесы Бертати в большую двухактную оперу *buffa* да Понте и Моцарт вынуждены были проявить самостоятельность в одном важном пункте. У Бертати вслед за сценой, в которой донна Эльвира спасает Церлину из когтей соблазнителя, немедленно следует сцена на кладбище, пир и гибель Дон-Жуана. Таким образом, неоспоримой собственностью да Понте является не только большой финал первого акта; ему пришлось насытить действием и большую часть второго акта. Мы знаем, как именно он это сделал — заполнил ее сплошным сценическим вздором и волокитой. Ввел, например, сцену нового соблазнения Эльвиры с переодеванием под балконом, порку, которой подвергают Мазетто, разоблачение Лепорелло — сплошные оттяжки действия. Но они не были оттяжками для Моцарта. Без них у нас не было бы замечательного терцета *A-dur*, бессмертной серенады Дон-Жуана, арии Церлины «*Vedrai capino*» — арии, в которой окончательно разрешается конфликт между ней и Мазетто, — и, наконец, грандиозного секстета, в музыке которого столько скорби и достоинства. Моцарт не боялся таких сценически слабых мест. Господство чистой, иррациональной красоты становится здесь осо-

\* Здесь под святой Германдадой подразумевается полиция. (Ред.)

бенно очевидным. «Повремени, мгновенье!» — в такие минуты все происходящее на сцене становится нереальным, игрой. Мы в опере — а в опере поэзии полагается быть послушной дочерью музыки.

Сказанное вовсе не отрицает того, что целью Моцарта была высшая драматическая правда. В «Дон-Жуане» существуют еще номера в старом стиле — арии дона Оттавио «*Il mio tesoro*» и донны Анны «*Non mi dir*», с длинным вступительным речитативом. Первую из них Моцарт сам изъясил из венского варианта, возмевшись тению его потерю в другом месте арией покороче — чудеснейшей «*Dalla sua rase*» — это единственное изменение в венской партитуре, которое можно счесть улучшением. Впрочем, в решающих моментах «Дон-Жуана» никто еще не скучал.

Оба финала — чудо стремительности. Второй необычайно прост и состоит из трех-четырёх законченных сцен. Первый — полон пестрых событий: приглашение гостей через Лепорелло, праздничный танец под музыку трех оркестров, взрыв возмущения, а посредине торжественная цезура — терцет масок.

Вопрос темпа в опере — вопрос равновесия между музыкой и действием — становится здесь жгучим. Существует несколько его решений, исторических и принципиальных. О, в опере *seria* справиться с этим столь же легко, что и в вагнеровской музыкальной драме. В опере *seria* существует четкое разграничение между ариями, в которых музыка господствует и развивается свободно, и речитативом *secco*, где ей полагается продвигаться быстрее. А у Вагнера есть симфонический оркестр, под прикрытием которого голос может, в случае нужды, декламировать с той быстротой, какая ему желательна. Моцарт же нашел равновесие, столь редкое в истории оперы. Его интродукция всегда казалась мне одним из редчайших чудес: шаги Лепорелло под окнами донны Анны, его комментарий к страстному дуэту — диалогу обольстителя и его жертвы, появление Командора, дуэль и ее трагический исход. Без всякого перехода — шепот речитатива *secco* и вскрик возвратившейся донны Анны. Ни одной лишней секунды, ни одного лишнего или недостающего такта. Если б «Дон-Жуан» был речевой драмой, темп действия должен был бы установить режиссер. Но Моцарт уравнивает его с таким совершенством, что и драма, и музыка оказываются удовлетворены. И секрет его вовсе не в краткости только, а в той насыщенной краткости, которая во втором финале обретает почти взрывную силу: такова последняя попытка донны Эльвиры спасти Дон-Жуана; такова жуткая сцена *d-moll*, в которой Командор свершает высший суд, — сцена, которая всегда считалась вершиной драматической, сценической мощи.

В этой трагической сцене, где Дон-Жуан, каким бы он ни был, предстает во весь рост, и личность его раскрывается полностью, Лепорелло все же разрешается несколько шуток: «Скажите нет, скажите нет», — остерегает он из-под стола своего хозяина, готового принять приглашение Командора.

Было много споров о стиле этой оперы, да и в постановках нашего времени режиссеры склоняются то к комедии, то к трагедии. Финальный секстет, морализирующий по поводу гибели Дон-Жуана, то сохраняется, то опускается. Моцарт сам санкционировал подобную неопределенность, поскольку венскую редакцию 1788 года он закончил гибелью Дон-Жуана. В либретто произведение названо «*dramma giocoso*», «веселая драма». Но это мало что объясняет, ибо в то время самые дурацкие фарсы назывались так же. Сам Моцарт в тематическом списке говорит просто: опера *buffa* в двух актах».

Сейчас, в исторической перспективе, это произведение для нас не является загадкой. Оно и есть опера *buffa*, с двумя партиями *seria* — донны Анны и дона Оттавио — и четырьмя партиями *buffa*. Правда, «историчность» по отношению к подобному произведению порой оказывается несостоятельной. Но неужели мы и вправду станем ломать себе голову над этим вопросом? Когда перед нами такой сюжет, как этот, где, как в «Фаусте», сплетаются и скрещиваются такие древние, грандиозные, демонически-темные силы, не так-то просто подвести точный итог. «Дон-Жуан» — произведение *sui generis*, ни с чем не сравнимое и загадочное, — с того самого вечера, когда оно увидело свет, и вплоть до наших дней.

Тот вечер пришелся на 29 октября 1787 года. В конце лета Моцарт приехал в Прагу с довольно большой, уже готовой частью партитуры. Он опять вынужден был торопиться, ибо премьера должна была состояться 14 октября на празднествах в честь эрцгерцогини Марии Терезии, которая проездом собиралась посетить Прагу, направляясь к своему жениху, принцу Саксонскому.

Должно быть, да Понте и Моцарт намеренно задерживали все то, что выдавало связь их пьесы с существующим либретто, напечатанным в Вене в 1787 году. Но главное придворное ведомство затребовало, видимо, текст для предварительного просмотра, чем и нагнало немало страху на обоих авторов. Вот они и напечатали неполное либретто, выпустив из него все каверзные места — в общем, всю вторую половину первого акта, который обрывается, таким образом, в середине квартета (№ 8). Впрочем, потом Моцарту и без того пришлось туго. В письмах он говорит о кознях некоей знатной дамы. Этим объясняется, вероятно, и правдивый анекдот о том, что увертюра была написана только в последний вечер накануне премьеры. Моцарт нарочно медлил с нею, пока эрцгерцогиня, которой пришлось удовольствоваться «Свадьбой Фигаро», наконец выехала из врат Праги.

Среди слушателей первых представлений «Дон-Жуана» был старик Казанова, приехавший в Прагу из ближнего Дукса; ария списка вызвала в нем особое волнение, хотя, должно быть в основе его собственного искусства обольщения лежал иной метод, нежели у Дон-Жуана. Очевидно, Казанова остался не вполне доволен работой да Понте, ибо среди его бумаг сохранился новый вариант текста, предназначенный для секстета второго акта.

Более двух лет с тех пор Моцарт не получал заказа на оперу. А ведь он мог бы за это время обогатить и нас. и вечное искусство тремя, даже четырьмя драматическими произведениями. Наконец, осенью 1789 года Моцарт снова получает «*scrittura*».

Кажется, возобновление «Свадьбы Фигаро», прошедшее в Вене не без успеха в августе 1789 года, натолкнуло императора Иосифа II на мысль заказать Моцарту и да Понте новую оперу *buffa*. Кажется также, что сюжетом для нее послужило истинное происшествие в кругах венской аристократии — пари, заключенное между старым циником и двумя молодыми офицерами. Оно касалось невест молодых людей, в верности которых те поклялись; циник же утверждал, что в течение двадцати четырех часов обеих можно склонить к измене, причем каждую с женихом подруги. В условия пари входило, что оба офицера замаскируются до неузнаваемости и будут беспрекословно следовать стратегии старика. И старик выиграл пари: «*Così fan tutte!*» «Так поступают все, или Школа влюбленных», — гласил немецкий заголовок этого наспех переведенного и имевшего чрезвычайно большой успех произведения.

Ни одна вещь Моцарта не вызвала столько возражений, столько попыток «спасти» ее, как эта опера. Говорят, что создатель «Фиделио» отверг ее из-за фривольного сюжета. Создатель «Тангейзера» и «Лоэнгина» выдвинул другие возражения: его тезис гласит, что на плохое либретто невозможно написать столь же превосходную музыку, как на хорошее, ибо в опере драма является мужским, оплодотворяющим началом, а музыка — женским, воспринимаящим. «Великая, благородная и глубокая наивность его чисто музыкального инстинкта, — так пишет Вагнер о Моцарте, — иначе говоря, владение законами собственного искусства препятствовало ему как композитору, да попросту делало невозможным достижение чарующе пьянящего воздействия там, где текст оказывался бледным и незначительным. Как мало владел этот одареннейший из композиторов талантом наших модных музыкальных ремесленников, умеющих воздвигать на пошлой, недостойной основе позолоченные музыкальные башни и разыгрывать увлечение и восторг, хотя словесная ткань оперы пуста и бессодержательна. И все только для того, чтобы доказать, будто музыкант и есть главное лицо и может сделать все, даже сотворить нечто из ничего, совсем как господь бог! О, как я люблю Моцарта, как глубоко уважаю его за то, что он никак не смог сочинить для „Тита“ такую же музыку, как для „Дон-Жуана“, для „Так поступают все“, как для „Фигаро“. Каким позором, каким бесчестьем явилось бы это для музыки!»

Вот он, теоретик Вагнер, во всей своей славе, Вагнер-фальшивомонетчик как в эстетике, так и в истории. Аргументация его имела бы больше оснований, если б он применил ее к «Эврианте» своего идола К. М. Вебера и сравнил это произведение с «Волшебным стрелком». Но либретто «Так поступают все» — лучшая работа да Понте, оно лучше, чем либретто «Свадьбы Фигаро» или

«Дон-Жуана». Не говоря уже о том, что это вполне самостоятельное произведение, что оно опровергает лживые утверждения, будто да Понте был только аранжировщиком, только пиратом пера: здесь нет ни одной «мертвой точки», действие развивается логично и весело, и в конце его испытываешь такое же эстетическое удовольствие, как от удачно решенной шахматной задачи или ловко выполненного фокуса.

А фокус тем труднее, решение тем безукоризненнее, что да Понте играет всего шесть фигурами. У него две пары влюбленных: одна из дам, Фьордилиджи, более «героична», другая, Дорабелла, более легкомысленна. Один из офицеров, Гульельмо (баритон) — сорвиголова, второй, Феррандо (тенор) — мягче и лиричнее. Нити всей интриги находятся в руках старого циника — «филозбфа», как любили говаривать в XVIII веке, и служанки Деспинетты.

Но, что самое важное, — музыка Моцарта к «Так поступают все» ничуть не хуже, чем музыка к «Свадьбе Фигаро». Она другая, но хороша она так же. Моцарт находился на вершине творчества и писал ее с радостью и любовью. 29 декабря 1789 года композитор пригласил Пухберга, своего собрата по масонской ложе, и Йозефа Гайдна прослушать «маленькую репетицию» оперы у себя на дому, а 20 января 1790 года позвал их на «первую оркестровую репетицию в театре». Он, конечно, не сделал бы этого, если бы считал свою вещь неполноценной.

Есть два пути — нет, пожалуй, больше, ибо произведение большого искусства всегда полно неисчерпаемой тайны и восстает против всякого формального толкования, — следуя которым можно приблизиться к «Так поступают все». Первый из них: забыть о «моральных» установках XIX и XX столетия, и улыбаться, не смущаясь «невозможным» или «нелепым» действием. «Возможно все», — сказал Стендаль, накопивший некоторый опыт в этой области. Второй путь, который правильнее всего было бы сочетать с первым, — это путь исторический. Ключ к нему дает нам опять-таки Гольдони. Вот что он пишет в своих «Мемуарах»:

«Это уж укоренившийся обычай у актеров итальянской комедии, что субретки из года в год и по многу раз выступают в пьесах, которые называют трансформациями, — таких, как „Домовой“, „Служанка-волшебница“ и другие того же жанра, где актриса появляется в разных обликах, многократно меняет костюмы, играет несколько персонажей и говорит на разных языках».

Вот объяснение образа Деспины, которая в финале первого акта появляется в облике врача, демонстрирующего чудеса магнетического излечения, а во втором — в облике нотариуса. А исходя из этого, мы поймем, в чем суть всех остальных персонажей. Они вовсе не марионетки, управляемые с помощью проволок. Они не обладают «реальностью» Тоски и Скарпия, но в пределах «веселой оперы» они так же реальны, как Ева и Бекмессер, как Алиса Форд и Фальстаф — реальны по-оперному. И тот, кто не спо-

собен перенестись в эту оперную реальность, не должен ходить в театр вообще.

Моцарту, возможно, хотелось создать подлинную «драму», и у нас есть тому доказательства. Он сочинил для Гульельмо (баритона) задорно-бурлескную арию «Rivolgete a lui lo sguardo» — такого масштаба, что она грозила затормозить развитие действия в первом акте. Поэтому он заменил ее более короткой «Non siate ritrosi» (№ 15), а ту, первую, внес под отдельным номером в свой тематический каталог (К. 584) как арию, предназначавшуюся в опере «Так поступают все» для Бенуччи. Мы утверждаем, что это самая великолепная ария buffa из всех, когда-либо написанных.

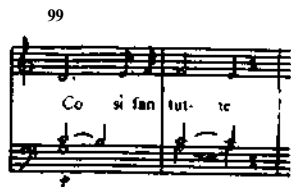
Но в этой столь буффонной опере Моцарту важна была не только буффонада. Да, в ней есть чисто буффонные номера — ария Деспины и весь буйный первый финал. Но Моцарт оставляет за собой свободу действий, он то и дело меняет свою позицию. После прощального воинского визита обоих любовников Дорабелла, более импульсивная из двух дам, дает выход своему настроению в арии «Smanie implacabili» (№ 11), достойной любой из фурий, у которой похитили всех ее змей. На первую атаку бастиона девичьей верности Фьордилиджи отвечает арией «Come scoglio» (№ 14), уместной в патетичнейшей опере seria. Это чистейшая пародия. Но далеко не все здесь пародия. Когда дело принимает серьезный оборот, Моцарт переходит на совсем другой тон.

В первом акте Феррандо, превознося стойкость своей красавицы, поет ариетту в A-dur «Un'aura amorosa» (№ 17), лирическая мягкость которой полностью соответствует чувственной атмосфере акта. Однако, получив доказательство предательства Дорабеллы, Феррандо поет другую ариетту в c-moll «Tradito, schernito» (№ 27), в которой его неподдельная боль находит столь же искреннее, сколь краткое выражение. Примечательно и точное соответствие тональностей в их соотношении к C-dur. Перед тем, как принять героическое решение последовать за нареченным на поле боя, Фьордилиджи поет большое рондо в E-dur «Per pietà, ben mio, perdona» (№ 25), в котором отражены и подлинная борьба с самой собой, и подлинное отчаяние, и подлинная радость после того, как решение принято. Ведь не случайно Бетховен взял эту арию за образец, создавая большую арию своей Леоноры, только вот вместо двух концертирующих или облигатных моцартовских валторн он, естественно, ввел три. Потому что он обязан был превзойти Моцарта.

Эта опера переливается всеми оттенками буффонады, пародии, подлинного и притворного чувства, словно роскошный мыльный пузырь. Но к ним присоединяется и оттенок чистейшей красоты. Одно из таких вечных мгновений, исполненных чистой красоты, — это квартет As-dur во втором финале (мы уже о нем упоминали): трое любящих поют канонем, четвертый же, Гульельмо, который никак не может примириться со своим поражением, бормочет яростный комментарий. И еще одно место в этом же роде — прощаль-

ный квинтет из первого акта «Di scrivermi ogni giorno» (№ 9). Что мог тут сделать Моцарт? — Обе молодые дамы проливают искренние слезы, офицеры же знают, что речь идет о шутке. И Моцарт предпочел дать здесь место чистой красоте, хотя вовсе не забыл о старом цинике, который «помирает со смеху» на заднем плане.

Вечерний свет этой красоты разлит по всей партитуре. Моцарт сочувствует обоим своим жертвам, представительницам слабого пола — полная противоположность старому Верди, который в «Фальстафе» с равнодушием и жестокостью олимпийца взирает на барахтанье своих персонажей. Налет грусти лежит в итоге на всем этом бурлескном приключении, и он ясно проступает уже в *Andante* увертюры:



Всякий, имеющий уши, чтобы слышать, непременно ощутит личное участие Моцарта в судьбах его персонажей, даже здесь, в самой буффонной из всех его опер. Поэтому никто и не воспримет эту, якобы «самую итальянскую» из всех итальянских опер Моцарта, как подлинно итальянскую. И не потому, что Моцарт был немцем, а потому, что он был великим драматургом, а не только великим «мелодистом». Мелодистами были Паизиелло и Чимароза тоже.

### Немецкая опера

Из всех драматургических жанров, культивируемых Моцартом, самым молодым был национальный зингшпиль или немецкая оперетта. Опера *seria* в своем развитии насчитывала уже не меньше ста семидесяти лет, опера *buffa* не менее пятидесяти или шестидесяти, а зингшпиль все еще лежал в пеленках. Происхождение зингшпиля отнюдь не немецкое. Его предок — французская опера *comique*, репертуар которой состоял из маленьких, более или менее невинных, более или менее пасторальных комедий, пересыпанных музыкальными номерами. Жанр этот на первом этапе развития — примерно с начала века — представлял собой пародию на большую оперу; однако в Париже он все же не достиг той сатирической и социально-критической остроты, которая была присуща лондонской «Опере нищего». Позднее опера *comique* пыталась соперничать с итальянской оперой *buffa*, отводя все большее место музыке. Но разница всегда заключалась в том, что итальянские буффонисты были певцами, способными действовать на сцене, то-

гда как артисты комической оперы были драматическими актерами, умевшими немного петь.

В Вене эту парижскую продукцию освоил императорский интendant, граф Дураццо. Круг ее сюжетов ясен даже из заголовков: «Пастушеский маскарад», «Сельская любовь», «Учтивый китаец во Франции», «Тирсис и Дористея».

К этому импортному товару Глюк присоединил еще свои прелестные миниатюры — «Остров Мерлина» (1758), «Мнимая рабыня» (1758), «Очарованное дерево» (1759), «Осажденная Цитера» (1759), «Исправившийся пьяница» (1760), «Обманутый кади» (1764), к которым в 1764 году он добавил и большую комическую оперу «Непредвиденная встреча, или Пилигримы из Мекки». Последняя в пределах своего жанра имеет, вероятно, не меньшее значение, чем «Орфей» в области оперы *seria*. Ибо это был уже не пустячок — пародийный или пасторальный, слегка фривольный или общественно-критический, а французское подобие оперы *buffa*, и задумана опера была с той же реформаторской целью, что и «Орфей». Влияние этого произведения на немецкую сцену было куда большим, чем на французскую, по образцу которой она была сотворена — опера *comique* имела своих мастеров, таких, как Филидор, Монсиньи и Гретри.

Начиная с 1770 года опера Глюка в немецком переводе, под названием «Пилигримы из Мекки» обошла все отечественные сцены, и большие, и малые. Как хорошо ее знал Моцарт, ясно из его вариаций на один из «шлягеров» глюковских «Пилигримов» «*Unser dummer Pöbel meint*». Скоро мы убедимся в этом еще больше. Но на первых порах честолюбие Моцарта еще не так велико, чтобы он стремился подражать столь значительной вещи. В ушах его, быть может, еще звучали мелодии и миниатюры Филидора, Монсиньи и Дуни, когда в 1768 году д-р Антон Месмер поручил ему сочинить более скромное подобие «Мнимой простушки» — немецкий зингшпиль «Бастьен и Бастьенна».

Не в пример «Мнимой простушке» зингшпиль был поставлен в Вене, в садовом театре д-ра Антона Месмера, который в то время жил на широкую ногу в большом доме на Ландштрассе, а позднее снискал мировую славу в качестве магнетизера (гипнотизера). «Бастьена и Бастьенну» даже в наши дни охотно играют оперные неофиты и адепты, а слушатели всегда с удивлением констатируют, что маленький Моцарт в своей «*intrada*» (коротком вступлении) предвосхитил тему «Героической» Бетховена.

Вещицу должны были поставить в Зальцбурге, причем роль Кола предполагалась для альтового голоса. Сохранилось несколько речитативов *secco*, предназначавшихся для этой несостоявшейся постановки. Но ясно, что наивная пьеска не выдержала бы такого сближения с оперой *buffa*, и Моцарт, вероятно, сам убедился в необходимости сохранить в ней речевой диалог.

Прашуром сюжета был не более не менее как Жан-Жак Руссо. Руссо, пламенный сторонник оперы *buffa*, особенно «Служанки-

госпожи» Перголези, и инициатор призыва «назад к природе», в 1752 году сочинил и положил на музыку (насколько здесь вообще возможно говорить о музыке), в виде, так сказать, французского интермеццо, своего «Деревенского колдуна»; и как все спектакли, пользующиеся особым успехом, «Деревенский колдун» тотчас же повлек за собою пародии.

Фавар не замедлил «омужичить» пасторальность Руссо в пьесе «Любовь Бастьена и Бастьенны», и в 1753 году эта пародия была поставлена на парижской сцене. В Вене ее подхватил Фридрих Вильгельм Вейскерн, сын саксонского ротмистра и один из самых популярных комических актеров венского театра; с 1764 года она имела даже в напечатанном виде. Потом, для Моцарта, небезызвестный Иоганн Мюллер досочинил текст еще трех арий (№ 11, 12, 13).

Для столь простенькой вещи все это слишком долгая история. В ней только три действующих лица: влюбленные Бастьен и Бастьенна, и старый пастух Кола. Бастьенна жалуется на непостоянство Бастьена. Кола дает ей совет притвориться равнодушной и самой представиться ветреной, это уж, конечно, подействует. Но и Бастьен приходит за советом к Кола. Тогда Кола, якобы колдовством, заставляет явиться к нему Бастьенну, и после недолгих препирательств влюбленные примиряются. Вот и все... Но все это так ребячливо, так соответствует возрасту и гению мальчика-композитора, что вещица и поныне сохраняет свою прелесть и жизнерадостность.

Вольфганг пишет для Бастьена и Бастьенны простые песенки и песенного типа дуэты, зачастую обладающие подлинным мелодическим очарованием, всегда в кратком, простом размере. Первое появление Кола он отмечает простецкой деревенской музыкой и еще дает ему потешную арию-заклятие в грозном *c-moll*. Мальчик нигде не выходит за границы зингшпиля. Чуткий критик, быть может, уже тогда заметил бы две черты, характерные для него и в будущем: уверенность в обращении с маленьким оркестром, где к струнным добавлены лишь два гобоя (флейты) и две валторны, — и драматическое чутье, сказавшееся хотя бы в забавном начале финального терцета, когда Кола застаёт влюбленных в объятиях друг друга.

Моцарт никогда не пишет опер-дубликатов. «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан», «Так поступают все» — все это оперы *buffa*, но каждая так отлична от остальных, что кажется единственной в своем роде. Это относится и к немецким операм Моцарта: «Бастьен и Бастьенна», «Похищение из сераля» и «Волшебная флейта» тоже являются совершенно различными представителями одного жанра. И у всех этих произведений есть свой особый исторический фон, или «задник». Но для «Похищения из сераля» и «Волшебной флейты» Моцарт сам сооружает и «трамплин», и исторический «задник». Для «Похищения» эту роль выполняет зингшпиль, который потомство окрестило «Зайдой». Для «Волшебной флей-

ты» — хоры и антракты, которые Моцарт написал для пьесы «Тамос, царь Египетский» барона Тобиаса Филиппа фон Геблера.

Раньше возникла музыка к «героической драме» Геблера — большая ее часть была написана в 1773 году, во время пребывания Моцарта в Вене. Автор — государственный советник и вице-канцлер императорско-королевской чешской дворцовой канцелярии — **сперва** поручил написать две большие хоровые сцены (в первом и пятом актах драмы) некоему магистру Иоганну Тобиасу Затлеру, и дал его музыку на отзыв Глюку. Однако музыка Затлера, видимо, все же не удовлетворила вельможу, и он заказал Моцарту новую. Моцарт написал обе хоровые сцены и еще пять инструментальных номеров. Геблер, которому было очень важно поставить свою вещь в Берлине, сообщил 13 декабря 1773 года **берлинскому** литератору Фридриху Николаи: «... Я... прилагаю... музыку „Тамоса“, которую недавно написал некий синьор Моцарт. Это его собственное сочинение, и первый хор очень красив».

Впоследствии Моцарт переработал обе хоровые сцены для труппы Бёма, которая в 1779 году гастролировала в Зальцбурге. Второй хор он переработал чрезвычайно основательно и добавил еще один, третий, на текст, которого в геблеровской драме нет. Вероятно, при этом Моцарт пересмотрел и все свои инструментальные вставки. Все вместе Бём использовал при постановке пьесы Карла Мартина Плюмике «Ланасса, переделанной из «Малабарской вдовы» А. М. Лемьера, следовательно, драмы на индийский сюжет. Кроме того, Моцарт разрешил Бёму использовать, в качестве увертюры к спектаклю, одну из своих несколько богаче инструментованных симфоний 1773 года (К. 184). В этом виде музыка к «Царю Тамосу» обошла всю Южную и Западную Германию; когда в конце сентября 1790 года, во время коронации, Моцарт очутился во Франкфурте, он, быть может, и слышал ее. Но услышать в первоначальной редакции свою музыку ему не пришлось.

В начале 1783 года Леопольд переслал Вольфгангу в Вену часть его рукописей, в том числе и «Тамоса». В ответ на это Моцарт написал отцу (15 **февр.**): «...**Мне** очень жаль, что я не смогу использовать музыку к „Тамосу“! Эта пьеса, потому что здесь она не понравилась, попала в число забракованных, которые ставить больше не будут. Ее и следовало-то поставить только ради музыки — но вряд ли удастся. Жаль, конечно!..»

Моцарт прав. Если бы его хоры и инструментальные эпизоды были исполнены с тем составом участников, который значителен в оригинале, они попросту раздавили бы бездарные поделки Геблера или Плюмике. Особенно первый хор, задуманный с сопровождением грандиозного оркестра (флейты, гобои, фаготы, валторны, трубы, литавры, струнные), — его можно сравнить разве только с несколькими величайшими хорами самого же Моцарта, с его литанией *d-moll* или с отдельными частями мессы *c-moll*.

Интересно, что в «египетской» драме Геблера, как позднее в «Волшебной флейте», противопоставление тьмы и света уже играет

мистическую роль. Поэтому первый хор звучит как величественный утренний гимн, как приветствие солнцу, с рондообразным возвращением торжественного tutti и с женским и мужским полухорами. Вся сцена в целом разработана с тончайшим мастерством и производит потрясающее впечатление. То же самое можно сказать об обширном и еще богаче расчлененном хоре в пятом акте. Это благодарственная песня, и патриотическое ликование, звучащее в ней, так близко к гимну, что нам невольно приходит на память заключительный хор из Девятой симфонии Бетховена. Когда же перед последним хором, сочиненным позднее, — а он тоже звучит как песня мольбы и благодарения, — раздается жречески-предостерегающее соло баса, тогда нам кажется, что мы слышим голос Заратро.

В инструментальных частях, которые служат переходом от акта к акту, Моцарт раскрывается как программный композитор. «Первый акт заканчивается решением Ферона и Мирцы [в драме — пара заговорщиков] возвести Ферона на престол». Это двухчастное Allegro в диком c-moll, которому предшествуют три торжественных аккорда, как и в увертюре «Волшебной флейты». «Благородный характер Тамоса проявляется в конце второго акта», контрастируя с «фальшивым характером Ферона». Здесь звучит нежное Andante Es-dur, в котором тень Ферона лишь едва застилает свет. Переходом от третьего акта к четвертому служит аккомпанемент к пантомиме, которая сама по себе мало понятна, но музыка здесь чрезвычайно выразительна. Переход от четвертого к пятому акту — Allegro vivace assai, начинающееся в d-moll, — передает «всеобщее замешательство», а в музыке, завершающей пятый акт, воплощены буря, «отчаяние Ферона, богохульство и смерть». Когда в Вене, на масленице 1783 года, Моцарт с женой и друзьями, в костюмах персонажей комедии dell'arte, поставил маленькую пантомиму, он написал к ней музыку, как бы буффонное подобие такого рода героических пантомим — то есть создал пародию, такую меткую, такую забавную, что сто раз пожалеешь, почему она дошла до нас только во фрагментах.

Если «Царь Тамос» (К. 345) — отдаленный предшественник «Волшебной флейты», то немецкая оперетта под заглавием «Заида» (К. 344) — непосредственная предшественница «Похищения из сераль». История «Заиды» весьма примечательна. Ее оригинал был обнаружен в архиве Моцарта в 1799 году — это немецкий зингшпиль, музыка к которому была написана почти полностью. Не хватало только связующего текста, чтобы зингшпиль проснулся к новой жизни и был по-деловому использован Констанцей, с которой (что следует отметить) Моцарт никогда не говорил об этом своем произведении и которая обратилась через «Allgemeine Musikalische Zeitung» с просьбой к общественности: «Если кто-нибудь случайно знает название этого зингшпиля, или же, если текст его был где-либо напечатан, знает, где именно он был опубликован, сообщить об этом издателям газеты».

Ответа на ее просьбу, как видно, не последовало. Иоганн Антон Андре, который вскоре после того приобрел все собрание моцартовских рукописей вместе с оригиналом этой, все еще безымянной вещи, опубликовал ее, наконец, в 1838 году под названием «Заида».

Либреттистом на сей раз оказался зальцбургский трубач Андреас Шахтнер, который сыграл такую светлую роль в биографии Моцарта-ребенка, а впоследствии перевел на немецкий язык текст «Идоменей». Образцом для «Заиды» ему послужил жалкий зингшпиль с музыкой Йозефа фон Фриберта, который под заглавием «Сераль, или Нежданная встреча попавших в рабство отца, дочери и сына» шел в Боцене в 1789 году. Вероятно, Шахтнер сохранил и заголовок «Сераль».

В свое время, в конце 1779 года, Моцарт написал к нему музыку для гастролирующей труппы Бёма, с расчетом на Вену — одна из многих его попыток обрести почву за пределами ненавистного Зальцбурга. Но 29 ноября 1780 года умерла императрица, и 11 декабря папаше Леопольду пришлось сообщить сыну в Мюнхен: «... с драмой Шахтнера сейчас ничего не сделаешь, потому что все театры закрыты, и к императору, который в общем-то и занимается театром, с этим делом не подступишься. Оно к лучшему, потому что музыка все равно еще не готова...» В ответ на это Моцарт 18 января 1781 года просит отца хотя бы привезти «шахтнеровскую оперетту» в Мюнхен. «...К Каннабиху приходит много народу, так что было бы даже вполне кстати, если бы о ней услышали». Но в дальнейшем об этом зингшпиле, которому не хватало, вероятно, только увертюры и заключительного хора с соло, уже больше не вспоминают.

Сегодня мы понимаем, почему так получилось. «Сераль» был и «турецкой оперой», и героической, и Моцарта, очевидно, привлекал как музыкальный колорит места действия, так и его «чувствительный» конец. А что именно должна была включать в себя чувствительная комедия, мы узнаем от писателя Жан-Пьера Клариса де Флориана; будучи автором подобных пьес, он хорошо в них разбирался:

«Я жду от чувствительной комедии... чтобы она показала зрителям персонажей добродетельных и гонимых; ситуацию привлекательную, в которой страсть борется с долгом, в которой честь торжествует над корыстью. Вот что должно нас поучать не надоедая, занимать не огорчая, и заставляя течь сладкие слезы — первую потребность чувствительного сердца».

Все это и было здесь налицо. «Добродетельные и гонимые личности»: благородный Гомац, попавший в плен и ставший рабом султана; наложница Заида, которая с чувством глядит на спящего, незаметно подсовывает ему деньги и решает бежать с ним вместе. Ренегат на службе у султана, охваченный невольной симпатией к этой паре и помогающий им бежать. Разумеется, бегство не удастся, и все трое должны умереть. Султан кажется неумоли-

мым. Но тут ренегат — у Моцарта он зовется Аллацим (по правде, князь Руджиеро) — напоминает тирану, что пятнадцать лет тому назад именно он — Аллацим — спас ему жизнь. И наконец, в самую последнюю минуту, выясняется, что и Гомац, и Заида — сын и дочь ренегата. Тогда султан отпускает на свободу всех троих, не преминув подчеркнуть, что «не только Европа, но и Азия способна рождать добродетельные души».

Развязку пьесы проще всего было бы охарактеризовать, как подражание «Натану Мудрому» Лессинга — пьесе, в которой все участники оказываются в конце концов братьями, сестрами или несколько более дальними родственниками, — если бы «Натан» не был написан только в 1779 году, и если бы позволительно было сопоставить идейный смысл произведения, проникнутого величайшей религиозной и человеческой терпимостью, с ничтожным провинциальным южнонемецким зингшилем.

«Заида», или, как мы вновь ее окрестили, «Сераль» — «серьезная» оперетта. Для юмора в ней отведена одна-единственная эпизодическая роль работорговца Осмина, который в арии смеха изрекает (*Prestissimo*) сентенции о дураках, не умеющих использовать своего счастья. Арии этой присущ примерно тот же смысл, что и гётевским песням в пьесе «Великий Кофта», которые с таким мастерством положил на музыку Гуго Вольф. Более тонкий юмор и в более возвышенном смысле можно отметить в арии Гомаца «*Herr und Freund! wie dank ich dir*» (№ 6). Гомац горит желанием отблагодарить ренегата за помощь и в то же время сообщить Заиде о неожиданном повороте в их судьбе. И эту раздвоенность чувств Моцарт выразил самым очаровательным образом.

Все остальное здесь чрезмерно чувствительно. Заида поет падспящим Гомацом мелодически совершенную «Колыбельную арию» (№ 3). Она пытается растрогать султана сравнением с соловьем в клетке, которого нельзя осудить за желание улететь — эта прелестная ария *A-dur* (№ 12) идет в сопровождении одних струнных. В арии *g-moll* Заида гневается на султана, в средней же ее части — *Larghetto* — горюя, вспоминает о любимом (№ 13). Гомац получает нечто вроде арии с портретом (№ 4) — еще до появления «Волшебной флейты»: удивительно экзальтированная вещь! Брат и сестра поют также короткий, полный сдержанной радости дуэт (№ 5). Аллацима — князя и мудреца — характеризуют две несколько нейтральные арии (№ 7 и 14), деспота Солимана — арии № 9 и 11. Маленький хор каторжников в каменоломне служит вступлением к первому акту и дает возможность Гомацу участвовать в мелодраме, одном из наиболее примечательных с исторической точки зрения достижений партитуры: Гомац сетует на свою судьбу и, спасаясь от невыносимых мыслей, пытается забыть во сне. Вторая мелодрама вводит нас во второй акт: здесь султан произносит бурные диатрибы, направленные против женского пола.

С этим новым жанром — мелодрамой — Моцарт познакомился

во время гастролей зейлеровской труппы в Мангейме (12 ноября 1778): «...не помню, писал ли я вам, когда был здесь в первый раз, об этом виде пьес? Я присутствовал тогда дважды и с величайшим удовольствием на представлении такой пьесы! Право же, меня никогда еще так не захватывало что-либо подобное. Ибо я всегда внушал себе, что подобные вещи не могут произвести никакого эффекта! Вы, конечно, знаете, что в этих пьесах не поют, а декламируют, — а музыка как в речитативе *accompanato*. — Иногда и говорят под музыку, что производит замечательнейшее впечатление. — Я смотрел здесь „Медею“ Бенды. Он написал еще одну — „Ариадна на Наксосе“ — обе, право же, превосходны...» Моцарт в таком восторге от этих пьес, что ему хотелось бы окончательно заменить речитатив *accompanato* мелодраматической декламацией; он намеревается написать целую мелодраму «Семирамида» на текст барона фон Геммингена, точно в таком же стиле, как «Ариадна» и «Медея» Георга Бенды. К счастью, он этого не сделал, ибо мелодрама была и есть довольно сомнительный, двойственный жанр. Но здесь, в зингшиле, это действительно подходящий и законный посредник между диалогом и арией, и оба номера являются настоящим арсеналом моцартовских выразительных формул.

Два красивейших номера партитуры — оба ансамбля: терцет *E-dur*, которым заканчивается первый акт, и большой квартет во втором акте, перед развязкой катастрофы. В квартете — начнем с него — всеми четырьмя персонажами владеют разные чувства. Заида хочет умереть одна, вместо Гомаца; Гомац уговаривает ее быть мужественной; помилованный ренегат оплакивает судьбу обеих жертв; султан снова и снова подчеркивает свою непреклонность. Все это осуществлено и развивается с полнейшей свободой, все очерчено выпукло и одухотворенно.

Еще прекраснее терцет. Трое беглецов стоят на рассвете перед открытым морем. Буря улеглась. На еще темном небосводе появилась радуга. Сердца их полны счастья. Только Заиде мерещится в сверкании далеких молний предвестие беды. И эти настроения разрешаются в *Allegro* с простейшей мелодикой и тончайшей разработкой; хотя бы ради одной такой сцены следовало бы попытаться спасти и всю вещь. Но Моцарт сам не дал этого сделать. Через три года после «Сералья» он сочиняет «Похищение из сералья», и эта, более значительная, но несомненно родственная венская опера навсегда оставляет в тени свою более скромную зальцбургскую предшественницу.

«Некий человек, по фамилии Моцарт, в Вене, имел наглость изуродовать мою драму „Бельмонт и Констанца“, используя ее как текст для своей оперы. Настоящим торжественно протестую против подобного покушения на мои права и оставляю за собой право предпринять соответствующие меры. Кристофор Фридрих Брецнер, автор пьесы „Под хмельком“». Эту заметку Брецнер, по профессии бухгалтер, напечатал в «*Leipziger Zeitung*» за 1782 год.

Оперный текст, ради которого было «изуродовано» издание Брециера, назывался «Похищением из сераля», и уже годом раньше в зингшпиле с музыкой Иоганна Андре прозвучал с берлинской сцены. В таком виде Моцарт использовать его не мог. Но с помощью Готлиба Стефани, актера Национального театра, снабжавшего Вену самыми разнообразными переводами и пьесами, он попытался приспособить его для своих целей. Мы уже видели, какое глубокое понимание характеров, какое сценическое чутье проявлял Моцарт в подобной работе. И действительно, либретто получилось вполне приличным, а в самом тексте, наряду с чудовищными неуклюжествами, появилось даже несколько поэтичных мест: когда Бельмонт и Констанца оказываются перед лицом смерти, они находят чрезвычайно впечатляющие слова.

Я не могу присоединиться к критикам, порицающим Моцарта за то, что бегство обеих влюбленных пар он не перенес в конец второго акта, — ведь третий акт достигает необыкновенной напряженности и полноты именно потому, что здесь в тесных рамках сосредоточены и самое бегство, и его провал, и угроза наказания, и счастливый исход. А для завершения акта в оперетте требуется не драматическая цезура, а музыка — ее-то Моцарт и предоставил нам в бессмертном квартете, одном из величайших его творений.

Сказанного достаточно, чтобы в известной мере судить о содержании произведения. Оно почти то же, что и в «Заиде». Только «Похищение из сераля» относится к «Заиде», как богатейшая вариация к простенькой теме.

Вместо Заиды и Гомаца, сестры и брата, в «Похищении» действует благородная пара влюбленных — Констанца и Бельмонт. Вместо деспотического султана Солимана, который только в конце проявляет великодушие, появляется речевая роль паши Селима — ренегата, который с самого начала выказывает себя существом цивилизованным и хочет обладать пленницей Констанцей только с ее согласия. Это три партии *seria*. Но в то время как «Заида» состоит чуть не сплошь из партий *seria*, «Похищение» обогащено рядом партий *buffa*: Блонды — служанки Констанцы, Педрилло — слуги Бельмонта, которого морские пираты захватили в плен вместе с обеими дамами и продали паше, и прежде всего Осмина — гаремного стража паши, влюбленного в Блонду.

Сюжет пьесы самый простой. Первый акт: Бельмонт, переодетый, приходит ко дворцу паши, но Осмин грубо прогоняет его. Бельмонту удается договориться с Педрилло, и тот вводит его под видом архитектора к паше. Так Бельмонт проникает во дворец. Второй акт: Осмин делает новые, столь же неуклюжие, сколь тщетные попытки завоевать расположение Блонды. И столь же тщетно, даже несмотря на угрожающие намеки, паша пытается завоевать расположение Констанцы. Педрилло сообщает Блонде о прибытии Бельмонта и, чтобы обезопасить Осмина, усыпляет его, напоив допьяна. Затем появляется Бельмонт. Следует квар-

тет — вернее, двойной дуэт, связанный с обсуждением бегства, сомнением мужчин в девичности дам, реакцией дам, примирением и гимном любви. Третий акт: героическая ария Бельмонта. Серенада Педрилло, которая служит сигналом к бегству. Бегство и раскрытие бегства. Обе пары, доставленные обратно торжествующим Осмином, готовы умереть. Но паша прощает их, и хотя узнает в Бельмонте сына своего смертельного врага, — дарит всем свободу. Выражение признательности в форме водевиля и ликующей хор.

Было много обстоятельств, сделавших «Похищение из сераля» Моцарта явлением эпохальным. Это был немецкий зингшпиль, но зингшпиль особого рода. Гёте сформулировал это, когда завершил собственные опыты в данной области (он поставлял тексты для незначительных веймарских музыкантов) признанием, что появление «Похищения из сераля» «убило», как он выразился, «всё». В период 60-х годов северно- и средненемецкие зингшпили, подобно *opéra comique*, за которой они следовали, отводили все больше и больше места музыке. Это особо относится к Иоганну Адаму Хиллеру, позднее кантору собора св. Фомы в Лейпциге, который на свой лад ввел в немецкую оперетту деление персонажей на партии *seria* и партии *buffa* и предъявил более высокие требования к вокальному мастерству исполнителей. Гербер в «Старом лексиконе» называет Хиллера «самым большим благодетелем нашей эпохи» и поясняет, «что он научил нас, немцев, *петь* именно так, как нужно».

Гербер заходит так далеко, что утверждает, будто Хиллер «в такое время, когда никогда и никто еще не видывал на немецкой «цене певца, создал немецкую оперетту... которая намного превзошла итальянскую и французскую верностью декламации, правдивостью выражения, четкой обрисовкой различных характеров, ответственным и целесообразным — то шутивным, то смелым и пламенным, но всегда благородным — пением, безупречной чистой гармонией, остроумием, причудливостью и разнообразием». Если все это неправда в отношении Хиллера и множества его подражателей — Бенды, Коха, Неефе и прочих, то это безусловно правда в отношении «Похищения из сераля».

Венцы предъявляли гораздо большие требования к музыке, пению, полноте оркестра, чем северные немцы. И Моцарт удовлетворил их пожелания. Он использовал всю палитру своих красок. «Слишком хорошо для наших ушей и ужасно много нот, милый Моцарт», — сказал будто бы Иосиф II после премьеры, состоявшейся 16 июля 1782 года; на что Моцарт будто бы спокойно ответил: «Ровно столько, Ваше Величество, сколько нужно». Моцарт снова использует кларнеты, как в Париже, Мангейме и Мюнхене, и как он их использует! Он сочиняет «турецкую музыку» — флейта-пикколо, трубы, литавры, треугольник и тарелки — и какой же колорит придают они увертюре, хорам янычар, приступам



бешенства Осмина, дуэту пьяниц! Колорит экзотический, веселый и грозный!

Другой, еще более важной причиной эпохального значения «Похищения из сераля» явилось то, что Моцарт, грубо говоря, впервые ощутил здесь драматическую «изюминку». В «Идомее» еще господствовала музыка, и это не нарушало традиционных взаимоотношений между текстом и музыкой в опере seria. В «Похищении» Моцарт уже не мыслит ходульными «категориями»: Бельмонт здесь не просто тенор, поющий арии, он благородный юноша типа Тамино — чувствительный, энергичный, героичный. Схожим характером наделена и Констанца.

Только один-единственный раз Моцарт пожертвовал драматической правдой ее характера ради «виртуозного горла» Кавальери, первой исполнительницы этой роли. Именно для нее он написал арию C-dur с концертирующими флейтой, гобоем, скрипкой и виолончелью «Martern aller Arten» (№ 11) — арию героико-виртуозную или виртуозно-героическую, которую бедный паша вынужден молча выслушать. Но вообще-то как непосредственно вырастает каждая ария из ситуации, как метко обрисован каждый характер, исходя из ситуации! Радость Блондхен «Welche **Wonne**, welche Lust!» (№ 12); слабая попытка Педрилло внушить себе мужество «Frisch zum Kampfe» (№ 13); ария, которую поет Бельмонт в радостном ожидании «Hier soll ich dich denn sehen» (№ 1), взятая из увертюры (но только там она звучит в миноре, здесь в мажоре); «чувствительные» арии Бельмонта и Констанцы и, конечно, прекраснейшие из них — бельмонтская «Oh, wie **ängstlich**» (№ 4) и Констанцы «Traurigkeit ward mir zum Lose» (№ 10), обе со вступительным речитативом, полным тончайших нюансов. Той же задушевностью и искренностью, только как бы вдвойне усиленными, проникнуты речитатив и дуэт «Welch ein Geschick» (№ 20) в последнем акте.

Мы намеренно говорим — искренность, ибо в этой опере Моцарт еще менее, чем всегда, тяготеет к «слезливой комедии», к которой так склонны многие итальянские **буффонисты**, например, Паизиелло в «Нине, безумной от любви». Моцарт стремится к правде, а не к чувствительности, не говоря уж о сентиментальности.

Но самым замечательным созданием Моцарта в «Похищении» является все-таки Осмин. Вот уж никак не «карикатурный бас» (basso buffo caricato), который случайно поет по-немецки; нет, это не карикатура, он столь же реальный тип, что и Фальстаф — грубый, вспылчивый, бесконечно комичный в качестве обозленного любителя вина и женщин и все же бесконечно опасный. Пользуясь хроматическими, гармоническими, колористическими средствами, Моцарт доводит своего Осмина до настоящего пароксизма бешенства и садизма; его «Erst geköpft, dann gehangen» является своеобразным подобием арии опьянения Дон-Жуана.

Уже песенка в g-moll, с которой Осмин появляется на сцене, характеризует этого «варвара».

В немецкой оперетте нет финалов, как в опере buffa, но ансамбли в ней есть. И самое интересное в ансамблях «Похищения» то, что они развивают действие, сообщают ему жизнь и движение.

Никто не появляется на сцене только лишь для того, чтобы спеть. Ссора Бельмонта с Осмином (№ 2), урок супружеского поведения, который Блонда дает Осмину (№ 9), терцет мужчин, завершающий первый акт, и квартет, завершающий второй, — все это служит дальнейшему развитию действия. Квартет в особенности вызывал и продолжает вызывать всеобщее восхищение. Оба тенора, каждый на свой лад, высказывают сомнение в непреклонной добродетели обеих дам, и каждая из дам реагирует на это по-своему — вместе это **напоминает** соединение двух «канонов» (двухголосных) — серьезного и комичного. Заключительный водевиль в третьем акте любой другой композитор построил бы на полной гармонии, но Моцарт нарушает ее, давая волю последнему взрыву бешенства Осмина, чем еще больше подчеркивает общее трогательное и сердечное воздействие сцены.

Этой драматической гибкости отвечает особая подвижность оркестра. Мне кажется, что Моцарт нигде так не следует в оркестре за деталями текста, как в «Похищении» — он передает биение сердца Бельмонта, дрожь Педрилло, вздохи Констанцы и т. п. Оркестр этот тоже говорит новым языком — новым и в отношении динамики, поразительной по тонкости градаций. Все произведение в целом свидетельствует о полном расцвете личности Моцарта как композитора-драматурга. Оно стоило ему чудовищного труда: ни в одной другой оперной партитуре нет такого количества вычеркиваний, сокращений, изменений, как в «Похищении». Ни на одну другую не затратил Моцарт и столько времени: он писал ее почти год. Но с тех пор он уже не сможет писать то, что ему драматически безразлично.

«Похищение» имело большой успех. «Cramers Magasin» в декабре 1782 года сообщает из Вены: «..., **Похищение из Сераля**“... полно красот и превзошло ожидания публики, а вкус и новые увлекательные идеи автора стяжали ему громкий и всеми признанный **успех**».

Совместно со Стефани Моцарту пришлось поработать еще раз, когда Иосиф II в честь генерал-губернатора Нидерландов — иначе говоря герцога Альберта Саксен-Тешен и его супруги эрцгерцогини Кристины — устроил в Шенбрунне «увеселительное празднество». Пьеса называлась «Директор театра» — «комедия с музыкой, состоящая из увертюры, двух арий, одного терцета и водевиля» (К. 486), как самолично записал Моцарт 3 февраля 1786 года в своем дневнике. Она была сыграна 7 февраля в Шенбрунне в присутствии сиятельных слушателей, а 18 и 23 повторена для широкой публики.

В основе сюжета — переживания театрального директора; потерпев фiasco с хорошим репертуаром, он получает разрешение набрать для Зальцбурга (!) новую труппу, и к нему является кое-кто из представителей театрального народа — сначала актеры, потом несколько певиц и тенор. Певицы демонстрируют свое искусство: одна поет «чувствительную» арию (м-ль Херц — Алоизия Ланге), другая — довольно наивное рондо (м-ль Зильберкланг — Катарина Кавальери); потом обе вцепляются друг дружке в волосы, ибо каждая считает, что заслуживает большего оклада, чем соперница, и изо всех сил стараются «перепеть» одна другую в терцете. Здесь принимает участие тенор (м-сье Фогельзанг — Адамбергер, моцартовский Бельмонт), который пытается их унять. В конце концов в водевиле — немножко в духе финала из «Похищения» — согласие восстанавливается. Тут уж и комик труппы (*buffo*), опекающий беднягу директора деловыми советами, получает маленькое соло — но лишь в доказательство того, что он *не может* петь.

Сюжет пьесы стар. Его премило обработал еще Метастазιο в виде интермедии для «Импресарио с Канарских островов»; да и после Метастазιο сотни комедиографов — к примеру, Гольдони в «Импресарио из Смирны» и сотни либреттистов — к примеру, Бертати в «Каприччио» — использовали его как повод для более или менее острых сатирических нападков на драматический и оперный театр. Самая тонкая из таких нападков — «*Orega setia*» Кальцабиджи, а к самым простоватым наверняка относится «Директор театра» Стефани-младшего, ибо в присутствии вельможных зрителей нельзя было и слова свободного произнести; фигура банкира, у которого на содержании одна из актрис, и так уж слишком смела. На том же дворцовом празднестве в выигрыше опять оказался Сальери: ему поручили написать музыку к драматической шутке Касты «Сначала музыка, потом слова», а это уж нечто совсем другое — подлинно мастерский образец меткой оперной сатиры.

Для обеих своих певиц Моцарт написал чрезвычайно выигрышные арии — как «на заказ», а в «водевиле» остался таким простоватым, как того требовал текст. «Каждый художник мечтает о славе, хочет быть *единственным...*», — не слишком-то вдохновили его эти слова. Терцет очень веселый и чуть напоминает те комические терцеты, которые Моцарт набрасывал иногда для домашнего обихода. Лучшее всего в этой пьесе, написанной «к случаю», и бесконечно выше самого «случая» оказалась увертюра — остроумная, в чисто буффонном стиле, со множеством неожиданных в трактовке формы.

Когда Моцарт писал вставные номера к «Директору театра», он давно уже работал над «Свадьбой Фигаро»: в ближайшие три-четыре года он становится истинным итальянским композитором-буффонистом. Однако после «Так поступают все» он вряд ли мог рассчитывать на новый императорский заказ — Леопольд II его

не любил. И тут, на последнем году жизни Моцарта, в его драматическое творчество вновь «вторгся» старый приятель, а теперь собрат по масонской ложе (что еще больше укрепило его влияние на композитора), директор Фрайхаус-театра на Видене, Эмапуил Шиканедер. Начало знакомства семейства Моцартов с Шиканедером относится еще к 1780—1781 годам, когда тот целых пять месяцев гастролировал со своей труппой в Зальцбурге; Моцарт, в ту пору работавший над «Идоменеем», написал арию (она потом исчезла) для одной из певиц Шиканедера, мадемуазель Балло (К. прил. 11-а).

Шиканедер был природный деятель театра. Родился он в 1748 году в бедной семье, в Регенсбурге, однако имя его указывает скорее не на баварское, а на тирольское происхождение. Рано потеряв отца, Шиканедер сделался бродячим музыкантом, но в 1773 году вступил в театральную труппу и с 1777 года стал влиятельным сочленом «Мозерского общества под привилегией курфюрста Баварского», которое снабжало юг Германии всеми жанрами театрального искусства: комедиями, трагедиями, зингшпилями и балетами. Шиканедер был в то время на ампулу юного героя-любownika, а его партнершей была жена. Как известно, он — один из первых немецких Гамлетов.

Уже в следующем году Шиканедер сам стал директором труппы и имел особый успех в Штутгарте, Нюрнберге, Аугсбурге, Регенсбурге. Успех этот не всегда достигался изысканными средствами театрального искусства, ибо Шиканедер был любителем машинерии, декораций, блестящих шествий, массовых сцен, молний и грома, могил и привидений, и всегда был готов пойти навстречу (и даже довольно далеко) самым грубым пожеланиям своей публики. После зальцбургских гастролей Шиканедер переносит свою деятельность — не забывая, впрочем, и Южную Германию — в австрийские коронные земли, а в 1786 году посещает Вену, где император даже выдал ему привилегию на постройку театра в предместье. В 1789 году Шиканедер, по вызову жены, надолго приехал в Вену и стал директором недавно (1787) построенного Фрайхаус-театра в предместье Виден, где немедленно и весьма успешно принялся культивировать зингшпиль и немецкую оперу.

Ничто так не характеризует его тенденции, как обе пьесы, с которых он начал свою деятельность. Первая — фарс с пением, под названием «Глупый садовник с гор, или Два Антона», в которой сам Шиканедер исполнял типичную для Касперля роль Антона. Успех пьесы был так велик, что Шиканедер поставил еще шесть ее продолжений. Вторая пьеса — это большая романтико-комедийная опера «Оберон, король эльфов» по эпосу Виланда. Текст ее принадлежал Карлу Людвигу Гизекке, музыка — Паулю Враницкому, ученику Гайдна. И на этот раз успех был столь велик, что вслед за «Обероном» Шиканедер дал еще несколько подобных ему спектаклей. Так, в сентябре 1790 года он поставил «Камень мудрецов, или Волшебный остров», собственного сочине-

ния, сюжет для которого был взят им из «Джиннистана», сборника сказок Виланда.

Да, Моцарт внимательно следил за всеми представлениями Шиканедера. Из одного продолжения к «Глупому Антону» он заимствовал тему для клавирных вариаций (К. 613) «*Ein Weib ist das herrlichste Ding auf der Welt*». Это не лучшие, хотя и последние из его вариаций. Для «Камня мудрецов» Моцарт инструментовал комический дуэт, сочиненный, по всей вероятности, Бенедиктом Шаком: «*Nun, liebes Weibchen, ziehst mit mir*» (К. 625). Оба персонажа Шака — Лубано и Лубанара — необычайно близки к образам Папагено и Папагены, и исполняли эти роли те же певцы — сам Шиканедер и мадам Герль. Так что вряд ли для Моцарта было неожиданностью, когда весной 1791 года Шиканедер предложил ему написать для Виденского театра оперу наподобие «Камня мудрецов, или Волшебного острова», то есть «Волшебную флейту». Ответить точно на вопрос, из каких именно источников заимствовал Шиканедер сюжет этой оперы, довольно трудно. В основном он заимствовал его опять-таки из сборника сказок Виланда, особенно из сказки «Лулу, или Волшебная флейта».

Подобно Реквиему, возникновение «Волшебной флейты» окутано легендами. Говорят, что это произведение Моцарта спасло Шиканедера от банкротства. Что покуда Моцарт работал, Шиканедер угощал его вином и устрицами, дабы поддержать в нем хорошее настроение. И, кроме того, запер его в беседке возле театра. Беседку эту, подобно Сапта Каза, перенесенной в Лорето, перенесли будто бы в 1874 году на гору Капуцинов близ Зальцбурга, и в ней каждая доска столь же подлинна, как каждая доска Сапта Каза. Говорят еще, что Моцарт колебался принять заказ из страха потерпеть фиаско, ибо «волшебной оперы он еще не писал».

Все это, разумеется, чепуха. Премьера состоялась 30 сентября, и успех оперы рос от спектакля к спектаклю. Шиканедер мог — если бы захотел — действительно разбогатеть на этом совместном произведении с Моцартом. Но Шиканедер был комедиант, любивший жизнь и дававший жить другим, кутилой и бабником, не отличавшимся супружеской верностью. В 1802 году он проиграл свою привилегию богатому масону и поселился под Нусдорфом в крошечном замке, который в конце концов ему тоже пришлось продать. В последние годы жизни Шиканедер сошел с ума. Умер он в 1812 году. Как и Моцарта, его похоронили в общей могиле.

Критерием драматического или, вернее, музыкально-драматического чутья служит понимание либретто «Волшебной флейты» — то есть считаем ли мы это либретто хорошим или плохим. Некоторые критики считают его столь совершенным, что автором либретто признают не беднягу Шиканедера, а актера Карла Людвиг Гизекке. Настоящая фамилия этого актера Иоганн Георг Мецлер. В прошлом он изучал юриспруденцию и минералогию, но в 1783 году стал актером и поступил в труппу Шиканедера. В 1801 году

Мецлер распрощался со сценой, стал королевским горным советником в Дании, а с 1814 года профессором минералогии и химии в Дублине; там он и умер. Когда в 1818—1819 годах Мецлер как-то посетил Вену, он будто бы заявил, что именно он является автором текста «Волшебной флейты». Однако, если хоть одно слово в либретто вообще принадлежит Мецлеру, то это может быть только разговор Тамино с жрецом, стиль которого несколько прещает возможности Шиканедера.

Ибо слабостью либретто — слабостью, которую легко устранить, — является только стиль речи, избыливающей неуклюжими, ребяческими, вульгарными оборотами. Однако те критики, которые считают, что либретто все целиком наивно и нелепо, решительно заблуждаются. Гёте, во всяком случае, был другого мнения, когда сочинял «Волшебной флейты часть вторую», полную сказочного блеска, поэзии и глубоких мыслей, но, к сожалению, оставшуюся незаконченной. С точки зрения драматургии работа Шиканедера сделана мастерски. Можно сократить или отредактировать диалог, но из строения обоих актов, да и всего произведения, нелзя и камня вынуть или заменить другим — не говоря уже о том, что мы тем самым разрушили бы тщательно продуманное, органически последовательное расположение тональностей Моцарта.

У меня нет ни малейших доказательств того, что Шиканедер, будто бы опасаясь конкуренции оперы, шедшей в Леопольдштадт-театре, изменил в уже готовом либретто основную его тенденцию и сценические характеры. Зарастро, представитель света, добра и гуманности, и Царица ночи находятся во вражде друг с другом. Зарастро держит у себя в плену ее дочь Памину, чтобы спасти ее от влияния матери. Царица надеется, что Тамино, попавший в ее царство, послужит орудием освобождения Памины и отмщения Зарастро. Она является к Тамино, который с первого же взгляда на портрет Памины загорается любовью, дает ему в спутники дитя природы — Папагено и вручает в помощь обоим волшебные инструменты: Тамино — флейту, Папагено — колокольчик.

Но план Царицы рушится, хотя в мавре Моностагосе, преследующем Памину своей низменной страстью, она обретает помощника, предающего ей Зарастро. Тамино всецело подпадает под благотворное влияние Зарастро и его друзей. Для того, чтобы они приняли его в свой круг, он проходит сквозь самые тяжкие испытания. Вместе с ним их проходит и Папагено, однако, гораздо менее успешно. Второй акт заканчивается соединением любящих, принятием Тамино в гуманное содружество и поражением Царицы ночи.

Все это разыгрывается в атмосфере сказки. Три дамы находятся в услужении у Царицы ночи. Три гения спускаются на землю, дабы приносить вести с небес, поучать людей и предотвращать катастрофы. Два воина стоят у врат, в которые проходят Памина

и Тамино, чтобы пройти последнее испытание — испытание огнем и водой Папагена, предназначенная в жены Папагено, предстает перед ним сперва в виде безобразной старухи. Флейта Тамино привлекает и умиряет всех зверей из чаши. Колокольчики Папагено заставляют Моностатоса и его черных приспешников пуститься в пестровую пляску. Кажется, что все это только фантастический спектакль для развлечения обычной публики предметный, — спектакль, изобилующий машинами, декорациями, пестрой смесью удивительных приключений и грубых шуток.

Всего этого понемножку здесь действительно хватает. Но есть здесь и нечто большее, вернее, нечто совсем другое — и этим мы обязаны Моцарту. «Волшебная флейта» принадлежит к тем пьесам, которые восхищают ребенка, но трогают до слез опытного из людей и умудряют мудрейшего. Любой человек и любое поколение открывают в ней что-то новое, и только одним «высокообразованным», да еще совершеннейшим варварам эта опера ничего не говорит.

Сенсационный успех, который она встретила у первых слушателей в Вене, был вызван реальными политическими причинами. И Моцарт, и Шиканедер были «свободными каменщиками», Моцарт — пылким масоном, а Шиканедер, конечно же, — деятельным и себе на уме. Он совершенно явно оперировал в своем либретто символами масонства. К первому изданию его либретто приложены — а это редкость! — две гравюры. На одной изображен Шиканедер — Папагено в костюме из перьев. На другой — врата, ведущие во внутренние покои, большая пирамида, покрытая иероглифами и множество эмблем — пятиконечная звезда, угольник и лопатка, песочные часы и лежащие в руинах колонны и плиты.

Эмблемы эти были понятны всем. После периода терпимого отношения к «братьям» при Иосифе II, с воцарением Леопольда II началась новая полоса реакции, и снова началось тайное преследование и подавление масонства. Царица ночи — это была Мария Терезия, мать Леопольда, и я уверен, что черный предатель Моностатос тоже намекал на некое определенное лицо. Так, под кровавым символика, «Волшебная флейта» оказалась отображением мятежного начала, утешения, надежды. Зарастро и его жрецы олицетворяют веру в победу света, гуманности, в братское единение всех людей. Моцарт придал такую ритмическую, мелодическую, колористическую характерность своей опере, что ее тайно-явный смысл проступал еще отчетливее.

Он начинает и заканчивает ее в Es-dur, масонской тональностью. Медленное вступление в увертюре начинается троекратным аккордом, символизирующим троекратный стук адепта во врата. В решающей сцене Тамино тоже трижды стучит в разные врата. Трехкратный аккорд отвечает и на сообщения Зарастро в храме. Деревянные духовые — типичные инструменты венских лож — играют здесь важную роль. Звучание тромбонов, которое прежде — в «Идомеене» и «Дон-Жуане» — Моцарт использовал только для

достижения чисто театрального эффекта, приобретает здесь значимость символа.

Для «непосвященного» эти масонские черты не имели значения, а для последующих поколений тем более. Но в силе остается вечное очарование наивного сюжета, удовольствие от умелой работы Шиканедера (что за мастерский штрих — свести влюбленных в финале первого акта на глазах у всех!) и боговечное уважение к музыке Моцарта, музыке детской и божественной, полной величайшей простоты и величайшего мастерства.

Но самое удивительное в этом произведении — его цельность. Ведь **зингшпиль**, немецкая опера, с момента своего возникновения была пестрой смесью самых разнородных ингредиентов: французских *chansons* или романсов, итальянских арий или каватин, буффонных ансамблей и — единственно немецкий элемент, помимо языка, — простых песен. Эта смесь господствует и в «Волшебной флейте». Большая сцена Царицы ночи «O, zittre nicht, mein lieber Sohn» (№ 4) и ее ария «Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen» (№ 14), написанные для свояченицы Моцарта, Йозефы Хофер, представляют в чистейшем виде стиль оперы *seria* — это арии трогательные или полные страстной силы, с виртуознейшей колоратурой; правда, колоратуры характеризуют и слепую страсть зловещей Царицы. А с другой стороны — в качестве предельного контраста — песенка, которую поет при своем появлении Папагено «Der Vogelfänger bin ich ja» (№ 2), и которая была бы просто уличной песенкой, если бы Моцарт не облагодетельствовал ее своим юмором и инструментальной; песенка того же Папагено с волшебными колокольчиками «Ein Mädchen oder Weibchen» (№ 20), или же бурлескная сцена его самоубийства и следующий за ней потешный дуэт «Pa..pa..pa..» с Папагеной.

Между этими двумя полюсами находятся вокальные партии Тамино, Памины, Зарастро: ария с портретом Тамино (№ 3), трогательная (*g-moll*) жалоба Памины после того, как Тамино на все ее вопросы смог ответить только вздохами «Ach, ich fühl's, es ist verschwunden» (№ 17), знаменитое поучение Зарастро «In diesen heiligen Hallen» (№ 15), которое окрестили арией в чертоге, маленький дуэт Памины и Папагено — «Bei Männern, welche Liebe fühlen» (№ 7) — в сущности, песня, укладываемая в две строфы. Что они — итальянские или немецкие?

Можно сказать лишь одно — они моцартовские, в смысле органической связи чистейшей выразительности с чистейшей мелодикой. Они ариозны, но не по-итальянски. Они просты, но слишком выразительны, недостаточно наивны, слишком чувствительны к каждой интонации вокальной партии, к каждому оттенку сопровождения — их никак не подведешь под категорию немецкой песни. То же можно сказать и об ансамблях, и об обоих больших финалах, если подумать о них в соотношении с оперой *buffa*. Где бы нашлось в опере *buffa* (об опере *seria* тут и речи быть не может) место для терцетов мальчиков, с этим прозрачным мерца-

нием, словно привнесенным из нового царства музыки, — царства, которым правит Ариель? А для ансамблей трех дам, столь чело-вечно-юмористичных и в то же время столь величественно-чипов-ных? И что важнее всего, ведь в опере *buffa* не было места для хора, с которым у Моцарта связаны прекраснейшие и торжествен-нейшие моменты действия.

Торжественнейшие моменты! Смесь и сплав самых разнород-ных элементов в «Волшебной флейте» попросту невероятен. Пусть Папагено, с висячим замком, который надели на его болтливый рот, делает отчаянные знаки трем дамам; пусть Монастатос под аккомпанемент оркестра *pianissimo* танцует перед спящей Пами-ной свой гротескный фаллический танец; но стоит Моцарту взять тон глубочайшей серьезности, и мы тотчас оказываемся в особом, замкнутом, волшебном кругу произведения. Марш жрецов и мо-литва Зарастро «*O Isis und Osiris*» (№ 10) внесли в оперу особое, необычное, новое звучание, очень далекое от церковного: его мож-но бы назвать торжественно-мирским.

Два места особенно способствуют проявлению этого нового звучания. В первом акте — начало финала с тромбонами и при-глушенными трубами, с протяжными голосами деревянных ду-ховых и светлыми голосами терцета мальчиков: это благоговей-ное вступление к диалогу Тамино со старым жрецом, одному из поворотных моментов оперы. Когда после этого торжественного диалога Тамино вопрошает себя:

«О, вечная ночь! Когда ты исчезнешь?  
Когда глаза мои вновь узрят свет?»

и невидимый хор, утешая, отвечает ему, то кажется, что брезжит рассвет более достойной человеческой жизни. Во втором акте — это испытание влюбленных — «испытание огнем и водой», где Моцарт применил все музыкальные средства, находившиеся в его распоряжении: высшую простоту и высшее мастерство; таковы сцена воинов, изложенная в виде хоральной обработки (мелодия хорала «*Ach Gott vom Himmel sieh darein*», вплетенная в торже-ственное *фугато*); блаженно-строгий дуэт Тамино и Памины, пе-реходящий в квартет; приглушенный медленный марш духовых инструментов, сопровождающих флейту Тамино и ликующее при-ветствие *C-dur* выдержавшим испытания.

Есть два пути к постижению «Волшебной флейты». Современ-ники Моцарта продемонстрировали и тот, и другой. На одном из первых спектаклей рядом с его ложей сидели двое знакомых из Баварии: они «...занимали сегодня ложу и всячески выражали свое одобрение. Но он-то, дьявол, показал себя таким баварцем, что я не смог усидеть, не то обозвал бы его ослом. К несчастью, я как раз оказался в ложе, когда в начале второго акта, то есть во время торжественной сцены, он высмеивал все. Сначала я тер-пел и пытался обратить его внимание на некоторые речи, а он все высмеивал; ну, тут терпение мое лопнуло — обзываю его *Па-*

*пагено* и ухожу; однако не думаю, чтоб этот болван что-нибудь понял...» Но несколько дней спустя Моцарт приглашает на оперу Сальери и Кавальери: «Ты не поверишь, как милы были оба, как понравилась им не только моя музыка, но и либретто, и все вме-сте. Они оба сказали: „*Oregone* — достойна, чтоб ее поставили на самом большом празднестве в присутствии величайшего монар-ха...“»

«*Oregone*» — большая опера! Вот во что превратилась в руках Моцарта «пьеса с машинами» для жалкого театра в венском пред-местье. Сам он, разумеется, прекрасно сознавал, какой дар принес человечеству. Все больше слушателей стремилось на спектакль, и это радовало его: «...Но что меня больше всего радует, это *тихий успех!* По всему видно, как сильно и непрерывно опера поды-мается». Она стала его завещанием человечеству, его призывом к идеалам гуманизма.

Не «Милосердие Тита» и не Реквием, а «Волшебная флейта» — вот его последнее произведение. В ее увертюре, так непохожей на увертюру к *Зингшилю*, Моцарт — с помощью доступной поли-фонии символики — воплотил борьбу и победу человечества: труд; угроза труду в разработке; борьба и триумф.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Через девять недель после премьеры «Волшебной флейты» Моцарт скончался. Началось его посмертное воздействие на последующие поколения, воздействие, которое было столь исключительным — особенно благодаря «Волшебной флейте», — что сразу породило протест. В 18 номере «Berliner Musik-Zeitung» за 1793 год прусский придворный капельмейстер Иоганн Фридрих Рейхардт опубликовал короткую статью на тему «Модные композиторы», где, между прочим, говорится следующее: «К каким только несправедливостям [очевидно, по отношению к Иоганну Фридриху Рейхардту] не приводит защита музыкальной моды! Моцарт, к примеру, безусловно заслуживает уважения, это был крупный талант и порой он писал отличные произведения — смотрите его „Волшебную флейту“, некоторые увертюры и квартеты. Но теперь моцартизму нет конца...» Это не помешало раздражительному и завистливому критику в своем зингшпиле «Остров привидений», в основу которого легла шекспировская «Буря», «моцартианствовать» что есть силы. Впрочем, чтобы не быть несправедливыми к Северной Германии, приведем еще мнение вюртембергского придворного музыканта Иоганна Баптиста Шауля, который в своих «Письмах о музыкальных вкусах» заявил о произведениях Моцарта следующее: «В них было хорошее, посредственное, скверное и очень скверное, так что они вовсе не достойны такого возвеличения, какого требуют его почитатели; а что касается арий, то Моцарту они никогда не удавались, и ария с портретом Тамино просто „уличная песня“».

Правда, в XIX веке подобные суждения высказывались все реже, и композиторов, у которых хватило бы духу открыто выразить свою крайнюю неприязнь к Моцарту, как это сделал, скажем, Фредерик Делиус, можно было встретить тоже не часто. Правда, антимоцартианцев было все еще достаточно, но это, опять-таки, мало что говорит о Моцарте, напротив, скорее характеризует их самих.

Книга об историческом значении Моцарта, как уже говорилось, еще не написана. Поздний Гайдн — Гайдн Лондонских симфоний, обеих ораторий и последних месс, находился под таким же глубоким воздействием Моцарта, как и (правда, на другой лад) молодой и даже зрелый и, наконец, поздний Бетховен, или как молодой Шуберт. Невзирая на Бетховена, многие музыканты,

принадлежавшие к послемоцартовскому поколению, остались до конца жизни моцартианцами, как, например, ученик Моцарта Иоганн Непомук Гуммель или Луи Шпор. Посредником между Моцартом и ранним северонемецким романтизмом стал знаменосец романтизма Э. Т. А. Гофман; он и как композитор держался в границах моцартовского стиля — даже в таком романтичнейшем сюжете, как «Ундина», легшем в основу его оперы.

Правда, впоследствии романтизм сделал все возможное, чтобы извратить Моцарта своим толкованием, раз уж нельзя было им пренебречь. Но некоторые композиторы-романтики все-таки сумели воплотить в своем творчестве что-то от моцартовского существа: Мендельсон, который, по крайней мере, чувствовал совершенство и одухотворенность моцартовской формы; Шопен, в творчестве которого то рядом друг с другом, то слитые и сублимированные, возникают Бах, Моцарт и — Россини; Брамс, для которого непосредственность моцартовских чувств, чистота и прозрачность его техники остаются предметом постоянных недостижимых стремлений; наконец, Бузони, который любил Моцарта и нашел прекрасные слова для характеристики его творчества. При этом надо принять во внимание, что XIX столетие лишь постепенно знакомилось с творчеством Моцарта, и что многие его произведения стали доступны только после выхода полного собрания его сочинений.

Влияние Моцарта как оперного композитора сказалось раньше, нежели влияние Моцарта-инструменталиста; мессы же и некоторые другие его церковные произведения, популярные и правильно воспринятые в католической Южной Германии, всегда оставались чуждыми Северной Германии. Не следует слишком обобщать и историческое значение опер Моцарта. Его итальянские оперы buffa не нашли продолжателей, Моцарт — с исторической точки зрения — напрасно произвел их на свет. Германия не могла заставить их плодоносить, в Италии они, несмотря на весь энтузиазм, проявленный Россини, прошли вообще незамеченными, а уж сам Россини и вовсе ничего здесь не позаимствовал. А вот «Волшебная флейта» стала исходным пунктом немецкой оперы и без нее, вероятно, не было бы ни «Оберона», ни «Вампира», ни «Ганса Гейлинга», а следовательно ни «Тангейзера», ни «Лоэнгрина», ни всего, что за ними последовало.

Влияние Моцарта внеисторично. Каждое поколение видит в его творчестве нечто свое. Быть может, это явление уяснят нам слова поэта: Эдуард Мёрике подарил своим друзьям к свадьбе простой глиняный горшок, на котором была сделана следующая надпись:

Друзья, смейтесь сколько угодно,  
Вас ждет еще много чудес,  
Ибо знайте, ровно через пятьдесят лет  
Я превращусь в чистое золото.

Вот в этом-то и дело. Музыка Моцарта, в которой многое его современникам казалось «глиняным», давно уже превратилась в золото, сверкающее на свету, правда, меняющимся блеском — иным для всякого нового поколения; и не будь этой музыки, каждое поколение было бы бесконечно беднее.

Ничего земного не осталось от Моцарта, разве несколько плохоньких портретов, совершенно не похожих один на другой. Символично, что и все слепки с посмертной маски, которая, действительно, соответствовала облику Моцарта, разбились вдребезги. Как будто Мировой дух решил доказать нам, что человек этот только звук, парящий в космосе за пределами земного притяжения, что он и есть преодоление земного хаоса, дух от духа вселенной.

## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. А. МОЦАРТА\*

(по Кёхелю)

- |        |   |
|--------|---|
| K.1    | Менуэт и трио для клавира G-dur   |
| K.2    | Менуэт для клавира F-dur  |
| K.3    | Аллегро для клавира B-dur   |
| K.4    | Менуэт для клавира F-dur  |
| K.5    | Менуэт для клавира F-dur  |
| K.6    | Соната для клавира и скрипки C-dur — 245  |
| K.7    | Соната для клавира и скрипки D-dur — 124,245  |
| K.8    | Соната для клавира и скрипки B-dur — 245  |
| K.9    | Соната для клавира и скрипки G-dur — 124,245  |
| K.9-a  | Аллегро для клавира C-dur   |
| K.9-b  | Анданте для клавира B-dur   |
| K.10   | Соната для клавира, скрипки и виолончели B-dur — 245  |
| K.11   | Соната для клавира, скрипки и виолончели G-dur — 245  |
| K.12   | Соната для клавира, скрипки и виолончели A-dur — 245  |
| K.13   | Соната для клавира, скрипки и виолончели F-dur — 245,246  |
| K.14   | Соната для клавира, скрипки и виолончели C-dur — 245  |
| K.15   | Соната для клавира, скрипки и виолончели B-dur — 245  |
| K.16   | Симфония Es-dur — 214,218   |
| K.17   | Симфония B-dur  |
| K.18   | Симфония Es-dur (К. Ф. Абель) — 125   |
| K.19   | Симфония D-dur — 217  |
| K.19-d | Соната для клавира в четыре руки C-dur — 234,260  |
| K.20   | Мотет «God is our refuge» — 153   |
| K.21   | Ария для тенора «Va, dal furor portata» — 336   |
| K.22   | Симфония B-dur — 219  |
| K.23   | Ария для сопрано «Conservati fedele» — 337  |
| K.24   | Вариации для клавира G-dur — 234  |
| K.25   | Вариации для клавира D-dur — 234  |
| K.26   | Соната для клавира и скрипки Es-dur — 245   |
| K.27   | Соната для клавира и скрипки G-dur — 245  |
| K.28   | Соната для клавира и скрипки C-dur — 245  |
| K.29   | Соната для клавира и скрипки D-dur — 245  |
| K.30   | Соната для клавира и скрипки F-dur — 245  |
| K.31   | Соната для клавира и скрипки B-dur — 245,246  |
| K.32   | «Galimathias musicum» («Музыкальная галиматья») — 26,121,                                       |
| K.33   | Kyrie F-dur — 304   |
| K.34   | Офферторий «Scande coeli limina» — 308  |
| K.35   | «Die Schuldigkeit des ersten Gebotes» («Долг первой заповеди»),<br>духовный зингшпиль — 366,367 |
| K.36   | Речитатив и ария для тенора «Or che il dover» — 338   |
| K.37   | Концерт для клавира (обработка) — 232, 278  |
| K.38   | «Apollo et Hyacinthus» («Аполлон и Гиацинт») — 367  |
| K.39   | Концерт для клавира B-dur* (обработка) — 232, 278   |
| K.40   | Концерт для клавира D-dur (обработка) — 126, 232, 278   |
| K.41   | Концерт для клавира G-dur (обработка) — 232, 278  |
| K.42   | Grabmusik — 367   |

\* Указатель составлен Е. Н. Гавриловой.

К.43 Симфония F-dur  
 К.44 Антифон «Cibavit *voz*»  
 К.45 Симфония D-dur — 219  
 К.45-a (Прил. 221) Симфония G-dur  
 К.45-b (Прил. 214) Симфония B-dur  
 К.46 Квинтет  
 К.47 Офферторий «Veni Sancte Spiritus» — 305  
 К.48 Симфония D-dur  
 К.49 Missa brevis G-dur — 307  
 К.50 «Bastien und Bastienne» («Бастьен и Бастьенна») — 14, 132, 353, 411, 412  
 К.51 «La Finta semplice» («Мнимая простушка») — 14, 118, 131, 219, 363—367, 382, 383  
 К.52 Песня «Daphne, deine Rosenwagen»  
 К.53 Песня «Freude, Königin der Weisheit» — 354  
 К.54 Вариации для клавира F-dur  
 К.55 Соната для клавира и скрипки F-dur — 246  
 К.56 Соната для клавира и скрипки C-dur — 246  
 К.57 Соната для клавира и скрипки F-dur — 246  
 К.58 Соната для клавира и скрипки Es-dur — 246  
 К.59 Соната для клавира и скрипки c-moll — 246  
 К.60 Соната для клавира и скрипки e-moll — 246  
 К.61 Соната для клавира и скрипки (Паулах) — 246  
 К.61-g Два менуэта: № 1 для оркестра, № 2 для клавира  
 К.61-h Шесть менуэтов для оркестра  
 К.62 Кассация D-dur  
 К.63 Серенада G-dur — 153, 209  
 К.64 Менуэт для оркестра D-dur  
 К.65 Missa brevis d-moll — 307, 308  
 К.65-a Семь менуэтов для двух скрипок и баса  
 К.66 Месса C-dur («Доминикус») — 306 — 308  
 К.67 Церковная соната (Sonata da Chiesa) Es-dur — 313, 314  
 К.68 Церковная соната (Sonata da Chiesa) B-dur — 313, 314  
 К.69 Церковная соната (Sonata da Chiesa) D-dur — 313, 314  
 К.70 Речитатив и ария для сопрано «A Berenice» — 338  
 К.71 Ария для тенора «Ah, più tremar»  
 К.72 Офферторий pro Festo S<sup>ti</sup> Joannis Baptistae — 311  
 К.73 Симфония C-dur  
 К.74 Симфония G-dur  
 К.74-g (Прил. 216) Симфония B-dur  
 К.75 Симфония F-dur — 219  
 К.76 Симфония F-dur  
 К.77 Речитатив и ария для сопрано «Misero me» — 338  
 К.78 Ария для сопрано «Per pietà, bell' idol mio»  
 К.79 Речитатив и ария для сопрано «O temerario Arbace»  
 К.80 Струнный квартет G-dur — 171, 173—175  
 К.81 Симфония D-dur  
 К.82 Ария для сопрано «Se ardire, e speranza»  
 К.83 Ария для сопрано «Se tutti i mali miei»  
 К.84 Симфония D-dur  
 К.85 Miserere — 309  
 К.86 Антифон «Quaerite primum» — 154—155  
 К.87 «Mitridate» («Митридат») — 133, 338, 361, 367—370  
 К.88 Ария для сопрано «Fra cento affanni» — 338  
 К.89 Kyrie G-dur  
 К.90 Kyrie d-moll  
 К.91 Kyrie D-dur  
 К.92 Salve Regina  
 К.93 Псалом «De Profundis» — 311, 321  
 К.94 Менуэт для клавира (?) D-dur

К.95 Симфония D-dur  
 К.96 Симфония C-dur — 219  
 К.97 Симфония D-dur  
 К.98 Симфония F-dur  
 К.99 Кассация B-dur — 209  
 К.100 Серенада D-dur — 209  
 К.101 Серенада (Контрданс) F-dur  
 К.102 Финал симфонии в C-dur — 223, 374  
 К.103 Девятнадцать менуэтов для оркестра  
 К.104 Шесть менуэтов для оркестра  
 К.105 Шесть менуэтов для оркестра  
 К.106 Увертюра и три контрданса  
 К.107 Три концерта (сонаты) (И. Хр. Бах) — 232, 278  
 К.108 Regina coeli — 309  
 К.109 Литания de B. M. V. (Лауретинская) — 310  
 К.110 Симфония G-dur — 154  
 К.111 «Ascanio in Alba» («Асканио в Альбе») — 49, 133, 336, 370—371, 374  
 К.112 Симфония F-dur  
 К.113 Дивертисмент Es-dur — 208, 220  
 К.114 Симфония A-dur  
 К.115 Missa brevis C-dur — 312  
 К.116 Missa brevis F-dur — 309  
 К.117 Офферторий «Benedictus sit Deus» C-dur — 306  
 К.118 «La Betulia liberata» («Освобожденная Ветулия») — 118, 361—362, 374, 379  
 К.119 Ария для сопрано «Der Liebe himmlisches gefühl»  
 К.120 Финал симфонии в D-dur  
 К.121 Финал симфонии в D-dur — 223  
 К.122 Менуэт для оркестра Es-dur  
 К.123 Контрданс для оркестра B-dur  
 К.124 Симфония G-dur  
 К.125 Литания de venerabili altaris sacramento — 310, 317  
 К.126 «Il sogno di Scipione» («Сон Сципиона») — 133, 371, 379  
 К.127 Regina coeli B-dur — 309  
 К.128 Симфония C-dur  
 К.129 Симфония G-dur — 219, 220  
 К.130 Симфония F-dur — 220  
 К.131 Дивертисмент D-dur — 209  
 К.132 Симфония Es-dur — 220  
 К.133 Симфония D-dur — 220  
 К.134 Симфония As-dur — 220  
 К.135 «Lucio Silla» («Лючио Силла») — 133, 175, 270, 309, 370—373, 381  
 К.136 Дивертисмент (Струнный квартет) D-dur — 175, 178  
 К.137 Дивертисмент (Струнный квартет) B-dur — 175, 178  
 К.138 Дивертисмент (Струнный квартет) F-dur — 175, 176, 178  
 К.139 Месса c-moll — 301, 304—307, 326, 329, 330  
 К.140 Missa brevis  
 К.141 Te Deum — 308  
 К.142 Tantum Ergo  
 К.143 Ария для сопрано «Ergo interest»  
 К.144 Церковная соната D-dur — 313, 314  
 К.145 Церковная соната F-dur — 313, 314  
 К.146 Ария для сопрано «Kommet her» — 354  
 К.147 Песня «Wie unglücklich bin ich nit» — 354  
 К.148 Песня «O heiliges Band» — 354  
 К.149 Песня «Ich hab es längst» — 354  
 К.150 Песня «Was ich in Gedanken küsse» — 354  
 К.151 Песня «Ich trachte nicht» — 354  
 К.152 Канцонетта «Ridente la calma»  
 К.153 Фуга для клавира Es-dur (фрагмент)



К.154 Фуга для клавира g-moll (фрагмент)  
К.154-а Две маленькие фуги  
К.155 Струнный квартет D-dur — 175, 176, 178  
К.156 Струнный квартет G-dur — 175—178  
К.157 Струнный квартет C-dur — 175—178  
К.158 Струнный квартет F-dur — 175—178  
К.159 Струнный квартет B-dur — 175, 176, 178  
К.160 Струнный квартет Es-dur — 175, 176, 178  
К.161 Симфония D-dur  
К.162 Симфония C-dur  
К.163 Финал симфонии D-dur (К.161)  
К.164 Шесть менуэтов для оркестра  
К.165 Мотет для сопрано «*Exsultate, jubilate*» — 309  
К.166 Дивертисмент Es-dur — 202  
К.167 Месса C-dur («*Trinitatis*») — 312, 313  
К.168 Струнный квартет F-dur — 136, 175, 178, 179  
К.169 Струнный квартет A-dur — 136, 175, 178, 180  
К.170 Струнный квартет C-dur — 136, 175, 178—180  
К.171 Струнный квартет Es-dur — 136, 175, 178, 180  
К.172 Струнный квартет B-dur — 136, 175, 178, 180  
К.173 Струнный квартет d-moll — 136, 167, 175, 178, 179  
К.174 Струнный квинтет B-dur — 170, 190, 191  
К.175 Концерт для клавира D-dur — 278, 279, 288, 329  
К.176 Шестнадцать менуэтов для оркестра  
К.177 Офферторий sub exposito venerabili  
К.178 Ария для сопрано «Ah," spiegiarti, o Dio»  
К.179 Вариации для клавира C-dur — 237  
К.180 Вариации для клавира G-dur — 237  
К.181 Симфония D-dur — 220  
К.182 Симфония B-dur — 220  
К.183 Симфония g-moll — 221—223, 255, 261  
К.184 Симфония Es-dur — 220, 413  
К.185 Серенада D-dur (Серенада Андреттера) — 209, 210  
К.186 Дивертисмент B-dur — 202  
К.187 Дивертисмент C-dur — 202  
К.188 Дивертисмент C-dur  
К.189 Марш D-dur  
К.190 Concertone C-dur — 264—266  
К.191 Концерт для фагота — 271  
К.192 Missa brevis F-dur — 315, 317, 320  
К.193 «Dixit» и «Magnificat» — 316  
К.194 Missa brevis D-dur — 315  
К.195 Литания Лауретинская — 314, 315  
К.196 «La Finta giardiniera» («Мнимая садовница») — 14, 50, 51, 54, 155, 201, 202, 223, 234, 316, 338, 381—385  
К.196-е (Прил. 226) Дивертисмент Es-dur — 202, 204  
К.196-f (Прил. 227) Дивертисмент B-dur — 202  
К.197 Tantum ergo  
К.198 Офферторий «Sub tuum praesidium»  
К.199 Симфония G-dur — 220  
К.200 Симфония C-dur — 221, 223  
К.201 Симфония A-dur — 210, 221—223, 261  
К.202 Симфония D-dur — 222  
К.203 Серенада D-dur — 210, 211  
К.204 Серенада D-dur — 210, 211  
К.205 Дивертисмент D-dur — 189, 197  
К.206 Марш («Идоменей»)  
К.207 Концерт для скрипки B-dur — 268  
К.208 «Il Rè pastore» («Король-пастух») — 223, 373, 374, 379  
К.209 Ария для тенора «Si mostra la sorte» — 338, 339

К.210 Ария для тенора «Con ossequio, con rispetto» — 338, 339  
К.211 Концерт для скрипки D-dur — 268—270  
К.212 Церковная соната B-dur — 313, 314  
К.213 Дивертисмент F-dur — 202  
К.214 Марш C-dur  
К.215 Марш D-dur  
К.216 Концерт для скрипки G-dur — 268, 269  
К.217 Ария для сопрано «Voi avete un cor fedele» — 339—340  
К.218 Концерт для скрипки D-dur — 144, 268—270, 308  
К.219 Концерт для скрипки A-dur — 268—270  
К.220 Missa brevis C-dur — 316  
К.221 Kyrie C-dur — 221  
К.222 Офферторий «Misericordias Domini» d-moll — 52, 131, 155, 303, 317, 323  
К.223 Osanna C-dur  
К.224 Церковная соната F-dur — 313, 314  
К.225 Церковная соната A-dur — 313, 314  
К.226 Канон «O schwestern, traut dem Amor nicht»  
К.227 Канон «O wunderschön» (Бёрд)  
К.228 Двойной канон  
К.229 Канон «Sie ist dahin»  
К.230 Канон «Selig, selig alle»  
К.231 Канон «Leck mich»  
К.232 Канон «Lieber Freistädler» — 96  
К.233 Канон «Leck mir»  
К.234 Канон «Bei der Hitz»  
К.235 Канон для клавира  
К.236 Андантино для клавира  
К.237 Марш D-dur — 210  
К.238 Концерт для клавира B-dur — 280, 281  
К.239 Серенада для двух оркестров D-dur — 208  
К.240 Дивертисмент B-dur — 198  
К.241 Церковная соната G-dur — 313, 314  
К.242 Концерт для трех клавиров — 275, 280  
К.243 Литания de venerabili altaris sacramento — 317, 318  
К.244 Церковная соната F-dur — 313, 314  
К.245 Церковная соната D-dur — 313, 314  
К.246 Концерт для клавира C-dur (для А. Люцков) — 280, 281  
К.247 Дивертисмент F-dur — 198—200, 238, 281  
К.248 Марш F-dur — 198  
К.249 Марш D-dur (Хафнер)  
К.250 Серенада D-dur (Хафнер-серенада) — 207, 227, 319  
К.251 Дивертисмент D-dur — 198—200  
К.252 Дивертисмент Es-dur — 202  
К.253 Дивертисмент F-dur — 202  
К.254 Дивертисмент (Трио для клавира, скрипки и виолончели) B-dur — 252, 253  
К.255 Речитатив и ария для альты «Ombra felice» — 340  
К.256 Ария для тенора «Clarice saga» — 340  
К.257 Месса C-dur (Credo-месса) — 316, 319—321, 332  
К.258 Missa brevis C-dur (Шпаур-месса) — 319—321, 332  
К.259 Missa brevis C-dur (Orgelsolo-месса) — 319—321, 332  
К.260 Офферторий «Venite populi» — 319, 328  
К.261 Адажио E-dur из концерта для скрипки К.219 — 270  
К.262 Missa (longa) C-dur — 318  
К.263 Церковная соната C-dur — 313, 314  
К.264 Вариации для клавира на тему «Lison dormait»  
К.265 Вариации для клавира на тему «Ah, vous dirai-je» — 238  
К.266 Трио (Nachtmusik) B-dur для двух скрипок и баса  
К.267 Четыре контрданса

К.268 Концерт для скрипки Es-dur — 270  
 К.269 Концертное рондо для скрипки с оркестром B-dur — 268  
 К.270 Дивертисмент B-dur — 202  
 К.271 Концерт для клавира Es-dur (для м-ль Женюм) — 281—282, 295  
 К.271-а Концерт для скрипки D-dur — 270  
 К.272 Речитатив и ария для сопрано «Ah, lo previdi» — 341—343  
 К.273 Градуал «Sancta Maria» — 91, 321—322  
 К.274 Церковная соната G-dur — 313, 314  
 К.275 Missa brevis B-dur — 321, 322  
 К.276 Regina coeli — 324  
 К.277 **Офферторий** «Alma Dei creatoris» — 321  
 К.278 Церковная соната C-dur — 313, 314  
 К.279 Соната для клавира C-dur — 234, 236—238,  
 К.280 Соната для клавира F-dur — 234, 236—238  
 К.281 Соната для клавира B-dur — 234, 236—238  
 К.282 Соната для клавира Es-dur — 234, 236—238  
 К.283 Соната для клавира G-dur — 234, 236—238  
 К.284 Соната для клавира D-dur — 234, 237, 238  
 К.285 Квартет для флейты, скрипки, альты и виолончели D-dur — 180—182  
 К.285-а Квартет для флейты, скрипки, альты и виолончели C-dur — 180, 181  
 К.285-б (Прил. 171) Квартет для флейты, скрипки, альты и виолончели C-dur — 180, 181, 204  
 К.286 Ноктюрн для четырех оркестров D-dur — 208  
 К.287 Дивертисмент B-dur — 198, 200  
 К.288 — Дивертисмент F-dur (фрагмент) — 198  
 К.289 Дивертисмент Es-dur — 202  
 К.290 Марш D-dur — 197  
 К.291 Фуга (М. Гайдн)  
 К.292 Соната для фагота и виолончели B-dur  
 К.293 Концерт для гобоя F-dur (фрагмент) — 272  
 К.294 Речитатив и ария для сопрано «Alcandro, lo confesso» — 342, 343  
 К.295 Речитатив и ария для тенора «Se al labbro mio» — 343—344  
 К.296 Соната для клавира и скрипки C-dur — 246—248  
 К.297 Симфония D-dur (Парижская) — 63, 132, 213, 223—225, 228  
 К.297-а (Прил. 1) Восемь частей для Miserere Хольцбауэра (утрачены) — 62, 322  
 К.297-б (Прил. 9) Sinfonia concertante Es-dur — 62, 213, 264, 275, 282  
 К.298 Квартет для флейты, скрипки, альты и виолончели A-dur — 180, 181  
 К.299 Концерт для флейты и арфы C-dur — 63, 264, 282  
 К.299-б (Прил. 10) Музыка к балету «Les petits riens» («Безделушки») — 62, 200, 335  
 К.300 Гавот для оркестра B-dur  
 К.301 Соната для клавира и скрипки G-dur — 64, 246, 247  
 К.302 Соната для клавира и скрипки Es-dur — 64, 246, 247  
 К.303 Соната для клавира и скрипки C-dur — 64, 246, 247  
 К.304 Соната для клавира и скрипки e-moll — 64, 238, 239, 244, 246—250  
 К.305 Соната для клавира и скрипки A-dur — 64, 246, 247  
 К.306 Соната для клавира и скрипки D-dur — 64, 242, 246—248  
 К.307 Ариетта «Oiseaux, si tous les ans» — 335, 352  
 К.308 Ариетта «Dans un bois solitaire» — 335, 352  
 К.309 Соната для клавира C-dur — 56, 144, 238  
 К.310 Соната для клавира a-moll — 238, 239, 241, 247  
 К.311 Соната для клавира D-dur — 238, 242  
 К.311-а (Прил. 8) Увертюра B-dur — 225  
 К.312 Allegro сонаты для клавира в g-moll — 244  
 К.313 Концерт для флейты G-dur — 271  
 К.314 Концерт для флейты (гобоя?) D-dur — 272  
 К.315 Анданте для флейты и оркестра C-dur — 271  
 К.315-б (Прил. 3) Сцена для Гендуччи — 63

К 315-и (Прил. 56) Концерт для клавира и скрипки (фрагмент) — 143, 266, 267, 282  
 К.316 Речитатив и ария для сопрано «Popoli di Tessaglia» — 341  
 К.317 Месса C-dur (Коронационная) — 322—325  
 К.318 Симфония (Увертюра) G-dur — 225, 226  
 К.319 Симфония B-dur — 130, 226  
 К.320 Серенада D-dur — 210, 212, 213  
 К.320-е (Прил. 104) Sinfonia concertante (фрагмент) — 143, 267  
 К.321 Vesperae de Dominica — 68, 323, 324  
 К.322 Kyrie Es-dur (фрагмент) — 322  
 К.323 Kyrie C-dur (фрагмент) — 323  
 К.324 Гимн «Salus infirmorum»  
 К.325 Гимн «Sancta Maria»  
 К.326 Гимн «Justum deduxit Dominus» — 311  
 К.327 Гимн «Adoramus te» (Гаспарини) — 311  
 К.328 Церковная соната C-dur — 313, 314  
 К.329 Церковная соната C-dur — 313, 314  
 К.330 Соната для клавира C-dur — 237, 239  
 К.331 Соната для клавира A-dur — 237, 239, 240  
 К.332 Соната для клавира F-dur — 237, 240  
 К.333 Соната для клавира B-dur — 131, 237, 240  
 К.334 Дивертисмент D-dur — 198, 200, 201  
 К.335 Два марша D-dur  
 К.336 Церковная соната C-dur — 258, 313, 314  
 К.337 Missa solemnis C-dur — 313, 324, 325  
 К.338 Симфония C-dur — 168, 226, 227  
 К.339 Vesperae solemnes de confessore — 68, 325, 333  
 К.340 Kyrie (утрачено)  
 К.341 Kyrie d-moll — 326, 327, 345, 413  
 К.342 **Офферторий** «Benedicite angeli»  
 К.343 Две немецкие церковные песни — 51  
 К.344 «Zaide» («Зайца»; фрагмент) — 14, 68, 225, 226, 374, 412, 414—418  
 К.345 Музыка к драме «König Thamos» («Король Тамос») — 14, 107, 411—414  
 К.346 Ноктюрн «Luci care, luci belle» — 355  
 К.347 Канон «Lasst uns ziehn»  
 К.348 Канон «V'amo di core»  
 К.349 Песня «Was frag ich viel»  
 К.350 Песня «Schlafe, mein Prinzchen»  
 К.351 Песня «Komm, Hebe Zither»  
 К.352 Вариации для клавира на тему из «Les Manages Samnites» («Самнитских свадеб») Гретри  
 К.353 Вариации для клавира на тему «La belle Française»  
 К.354 Вариации для клавира на тему «Je suis Lindor»  
 К.355 Менуэт для клавира — 148  
 К.356 Адажио для стеклянной гармоники — 260  
 К.357 Соната для клавира в четыре руки G-dur (фрагмент) — 262  
 К.358 Соната для клавира в четыре руки B-dur (фрагмент) — 234, 261  
 К.359 Вариации для клавира на тему «La Bergère Célimène» — 253  
 К.360 Вариации для клавира и скрипки на тему «Hélas, j'ai perdu» — 253  
 К.361 Серенада для духовых инструментов B-dur — 181, 203, 204  
 К.362 Марш для «Идомея»  
 К.363 Три менуэта для оркестра  
 К.364 Sinfonia concertante для скрипки и альты Es-dur — 267, 268, 275, 281—285  
 К.365 Концерт для двух клавиров Es-dur — 267, 282—285, 295  
 К.366 «Idomeneo, Re di Creta» («Идомея») — 22, 54, 69, 108, 131, 133, 181, 203, 326, 345, 348, 358, 360, 374—378, 385, 415, 420, 423, 426  
 К.367 Балетная музыка к «Идомею»  
 К.368 Речитатив и ария для сопрано «Ma, che vi fecer» — 345

К.369 Сцена и ария для сопрано «Misera, dove son!» — 227, 345  
К.370 Квартет для гобоя, скрипки, альты и виолончели F-dur — 181  
К.371 Рондо для валторны и оркестра Es-dur (фрагмент) — 273  
К.372 Allegro сонаты для клавира и скрипки в B-dur (фрагмент)  
К.373 Рондо для скрипки и оркестра C-dur — 270, 346  
К.374 Речитатив и ария для сопрано «A questo seno deh vieni» — 343  
К.375 Серенада для духовых инструментов Es-dur — 195, 197, 204, 205  
К.376 Соната для клавира и скрипки F-dur — 249  
К.377 Соната для клавира и скрипки F-dur — 249  
К.378 Соната для клавира и скрипки B-dur — 248  
К.379 Соната для клавира и скрипки G-dur — 249, 250  
К.380 Соната для клавира и скрипки Es-dur — 249  
К.381 Соната для клавира в четыре руки D-dur — 234, 261  
К.382 Рондо для клавира и оркестра D-dur — 280  
К.383 Ария для сопрано «Nehmt meinen Dank» — 346  
К.384 «Die Entführung aus dem Serail» («Похищение из сераяля») — 14, 72, 131, 132, 248, 272, 297, 330, 353, 360, 385, 399, 412, 414, 417—421  
К.385 Симфония D-dur (Хафнер-симфония) — 213, 227, 228  
К.386 Рондо для клавира и оркестра A-dur — 286  
К.386-d (Прил. 25) Речитатив «O Calpe!» (фрагмент) — 99—100, 106, 143—144  
К.387 Струнный квартет G-dur — 137, 145, 161, 175, 182, 185  
К.388 Серенада для духовых инструментов c-moll — 160, 195, 197, 205, 206, 297  
К.389 Дуэт для двух теноров «Welch ängstliches Beben»  
К.390 Песня «Ich würd' auf meinem Pfad» — 354  
К.391 Песня «Sei du mein Trost» — 354  
К.392 Песня «Verdankt sei es dem Glanz» — 354  
К.393 Сольфеджио для сопрано — 327  
К.394 Фантазия и fuga для клавира C-dur — 159, 242  
К.395 Каприччио для клавира C-dur  
К.396 Адажио для клавира и скрипки c-moll — 250  
К.397 Фантазия для клавира d-moll — 242  
К.398 Вариации для клавира на тему «Salve tu, Domine» — 227  
К.399 Сюита для клавира C-dur — 160  
К.400 Первая часть сонаты для клавира в B-dur — 240, 241, 243  
К.401 Fuga для клавира g-moll  
К.402 Соната для клавира и скрипки A-dur (a-moll) — 159, 250  
К.403 Соната для клавира и скрипки C-dur — 250  
К.404 Анданте и аллегretto для клавира и скрипки C-dur — 250  
К.404-a Четыре прелюдии для струнного трио к фугам И. С. Баха — 159, 189  
К.405 Пять фуг И. С. Баха, переложение для струнного квартета — 159  
К.406 Струнный квинтет (К.388) c-moll — 192, 195, 206  
К.407 Квинтет для валторны и струнных инструментов Es-dur — 195  
К.408 Три марша для оркестра — 213  
К.409 Менуэт симфонии в C-dur — 227  
К.410 Адажио для двух бассетгорнов и фагота — 331  
К.411 Адажио для двух кларнетов и трех бассетгорнов — 331  
К.412 Концерт для валторны D-dur — 273  
К.413 Концерт для клавира F-dur — 121, 285—287  
К.414 Концерт для клавира A-dur — 121, 285—287  
К.415 Концерт для клавира C-dur — 121, 285—287  
К.416 Сцена и рондо для сопрано «Mia speranza adorata» — 346  
К.417 Концерт для валторны Es-dur — 273  
К.418 Ария для сопрано «Vorrei spiegarli» — 347  
К.419 Ария для сопрано «No, no, che non sei capace» — 347  
К.420 Ария для тенора «Per pietà, non cercate» — 347  
К.421 Струнный квартет d-moll — 118, 137, 146, 183—186, 201, 249  
К.422 «L'Oca del Cairo» («Каирский гусь», фрагмент) — 358, 386—388

К.423 Дуэт для скрипки и альты G-dur — 134, 187—189  
К.424 Дуэт для скрипки и альты B-dur — 134, 187—189  
К.425 Симфония C-dur (Линцкая) — 227, 228  
К.426 Fuga для двух клавиров c-moll — 160, 255, 262  
К.427 Месса c-moll — 91, 143, 159, 301, 327—334, 413  
К.428 Струнный квартет Es-dur — 32, 71, 137, 145, 163, 177, 182, 183  
К.429 Кантата «Dir, Seele des Weltalls»  
К.430 «Lo Sposo deluso» («Обманутый жених», фрагмент) — 358, 388—391  
К.431 Речитатив и ария для тенора «Misero! o sogno» — 347  
К.432 Речитатив и ария для баса «Così dunque tradisci» — 347  
К.433 Ариетта для баса «Manner suchen stets» — 385  
К.434 Терцет «Il regno delle Amazoni» (фрагмент) — 358, 391  
К.435 Ария для тенора «Müsst ich auch» — 385  
К.436 Ноктюрн для двух сопрано и баса «Ecco quel fiero» — 355  
К.437 Ноктюрн для двух сопрано и баса «Mi lagnerò» — 355  
К.438 Ноктюрн для трех голосов «Se lontan» — 355  
К.439 Ноктюрн для двух сопрано и баса «Due pupille» — 355  
К.440 Ария для сопрано «In te spero»  
К.441 Терцет «Liebes Mandl, wo is's Bandl?»  
К.442 Трио для клавира, скрипки и виолончели d-moll — 252  
К.443 Fuga  
К.444 Симфония G-dur (вступление к симфонии М. Гайдна) — 134, 188, 228  
К.445 Марш для оркестра D-dur  
К.446 Музыка к пантомиме (фрагмент) — 38, 292, 414  
К.447 Концерт для валторны Es-dur — 273  
К.448 Соната для двух клавиров D-dur — 144, 263, 282  
К.449 Концерт для клавира Es-dur — 287, 288  
К.450 Концерт для клавира B-dur — 253, 254, 287—289  
К.451 Концерт для клавира D-dur — 287—289  
К.452 Квинтет для клавира и духовых инструментов — 130, 240, 256, 257, 265, 288  
К.453 Концерт для клавира G-dur — 132, 288, 290  
К.454 Соната для клавира и скрипки B-dur — 250, 251  
К.455 Вариации для клавира на тему «Unser dummel Pöbel meint» — 132, 227, 240, 411  
К.456 Концерт для клавира B-dur — 290, 291  
К.457 Соната для клавира c-moll — 234, 241  
К.458 Струнный квартет B-dur — 32, 137, 145, 182, 185, 314  
К.459 Концерт для клавира F-dur — 291—293, 299  
К.460 Вариации для клавира на тему «Come un'agnello»  
К.461 Пять менуэтов для оркестра  
К.462 Шесть контрдансов для оркестра  
К.463 Два менуэта с контрдансами для оркестра  
К.464 Струнный квартет A-dur — 32, 137, 145, 182, 185, 186  
К.465 Струнный квартет C-dur — 32, 137, 145, 163, 182, 185, 186  
К.466 Концерт для клавира d-moll — 221, 293, 294, 297, 299  
К.467 Концерт для клавира C-dur — 168, 271, 294, 295  
К.468 Песня «Die ihr einem neuen Grade» — 330  
К.469 «Davidde penitente» («Кающийся Давид»), оратория — 329, 330  
К.470 Andante к концерту для скрипки Дж. Виотти (утеряно) — 268, 271, 291  
К.471 Кантата «Die Maurerfreude» («Радость вольных каменщиков») — 273, 330  
К.472 Песня «Ihr Mädchen, flieht»  
К.473 Песня «Wie sanft, wie ruhig»  
К.474 Песня «Der reiche Tor»  
К.475 Фантазия для клавира c-moll — 241, 242  
К.476 Песня «Das Veilchen» — 240, 356, 357  
К.477 Maurerische Trauermusik — 96, 331

К.478 Клавирный квартет g-moll — 242, 255, 256  
К.479 Квартет «Dite al meno» — 395  
К.480 Герцет «Mandina amabile» — 395  
К.481 Соната для клавира и скрипки Es-dur — 251, 255, 274  
К.482 Концерт для клавира Es-dur — 295, 296  
К.483 Песня и хор «Zerflisset heut»  
К.484 Хор «Ihr unsre neuen Leiter»  
К.485 Рондо для клавира D-dur — 127, 242  
К.486 «Der Schauspieldirektor» («Директор театра») — 421, 422  
К.486-а Речитатив и ария для сопрано «Basta, vincesti» — 343—345  
К.487 Двенадцать дуэтов для бассетгорнов  
К.488 Концерт для клавира A-dur — 295, 296  
К.489 Дуэт для сопрано и тенора «Spiegarti non poss'io» — 348, 377  
К.490 Сцена и рондо для сопрано «Non più, tutto» — 348, 377  
К.491 Концерт для клавира c-moll — И3, 146, 206, 241, 275, 288, 295, 297, 298  
К.492 «Le nozze di Figaro» («Свадьба Фигаро») — 14, 72, 73, 99, 104, 113, 115, 116, 131-134, 169, 210, 218, 256, 273, 291, 295, 297, 300, 322, 340, 347, 348, 358, 377, 379, 380, 385, 388, 394, 396-400, 407, 412, 422  
К.493 Клавирный квартет Es-dur — 124, 255, 256, 296  
К.494 Рондо для клавира F-dur — 242  
К.495 Концерт для валторны Es-dur — 272, 273  
К.496 Трио для клавира, скрипки и виолончели G-dur — 249, 252, 253  
К.497 Соната для клавира в четыре руки F-dur — 261, 262  
К.498 Трио для клавира, кларнета и альты Es-dur — 253  
К.498-а (Прил. 136) Соната для клавира B-dur — 207, 243  
К.499 Струнный квартет D-dur — 175, 186, 189  
К.500 Вариации для клавира B-dur  
К.501 Анданте с пятью вариациями для клавира в четыре руки G-dur — 262  
К.502 Трио для клавира, скрипки и виолончели B-dur — 253, 254  
К.503 Концерт для клавира C-dur — 275, 297, 298  
К.504 Симфония D-dur (Пражская) — 151, 162, 212—214, 216, 228—230, 296, 297  
К.505 Сцена и рондо для сопрано «Ch'io mi scordi di te» — 86, 348, 349  
К.506 Песня «Wer unter eines Mädchens Hand»  
К.507 Канон «Heiterkeit und leichtes Blut»  
К.508 Канон «Auf das Wohl»  
К.509 Шесть немецких танцев для оркестра  
К.510 Девять контрдансов  
К.511 Рондо для клавира a-moll — 96, 243, 255  
К.512 Речитатив и ария для баса «Alcandro, lo confesso» — 349  
К.513 Ария для баса «Mentre ti lascio» — 349  
К.514 Рондо для валторны и оркестра (К.412)  
К.514-а (Прил. 80) Струнный квинтет B-dur (фрагмент) — 151, 192  
К.515 Струнный квинтет C-dur — И3, 168, 192, 193, 298  
К.516 Струнный квинтет g-moll — 96, 192, 193, 256  
К.517 Песня «Zu meiner Zeit» — 119, 355  
К.518 Песня «Sobald Damötas»  
К.519 Песня «Die Engel Gottes weinen» — 356  
К.520 Песня «Erzeugt von heisser Phantasie» — 356  
К.521 Соната для клавира в четыре руки C-dur — 262  
К.522 «Музыкальная шутка», дивертисмент — 22, 168, 207  
К.523 Песня «Abend ist's» — 356  
К.524 Песня «Wenn die Lieb'» — 356  
К.525 «Маленькая ночная серенада» G-dur — 173, 199, 206, 207, 243  
К.526 Соната для клавира и скрипки A-dur — 119, 251, 255, 296  
К.527 «Don Giovanni» («Дон-Жуан») — 14, 21, 72, 99, 109, 113, 115, 116, 133, 140, 142, 164, 192, 202, 206, 229, 251, 280, 336, 341, 347, 350, 355, 358, 377, 379, 382, 384, 388, 394, 397, 399—408, 412, 426

К.528 Сцена для сопрано «Bella mia fiamma» — 350  
К.529 Песня «Es war einmal»  
К.530 Песня «Wo bist du, Bild» — 355  
К.531 Песня «Was spinnst du» — 355  
К.532 Герцет «Grazie agl'inganni tuoi» — 355  
К.533 Аллегро и анданте для клавира F-dur — 242  
К.534 Контрданс для оркестра  
К.535 Контрданс для оркестра («La bataille»)  
К.536 Шесть немецких танцев для оркестра  
К.537 Концерт для клавира D-dur (Коронационный) — 266, 293, 299, 300  
К.538 Ария для сопрано «Ah, se in ciel» — 350  
К.539 Песня «Ich möchte wohl»  
К.540 Адажио для клавира h-moll — 244  
К.541 Ариетта для баса «Un bacio di mano» — 232, 350  
К.542 Трио для клавира, скрипки и виолончели E-dur — 146, 253, 254  
К.543 Симфония Es-dur — 72, 135, 166, 214, 230, 231, 255  
К.544 Маленький марш D-dur — 207  
К.545 Соната для клавира C-dur — 235, 243  
К.546 Адажио и fuga для струнных инструментов c-moll — 160  
К.547 Сонатина для клавира и скрипки F-dur — 245, 251, 254  
К.548 Трио для клавира, скрипки и виолончели C-dur — 254  
К.549 Канцонетта для двух сопрано и баса «Piu non si trovano» — 355  
К.550 Симфония g-moll — 72, 118, 135, 161, 162, 166, 193, 214, 216, 230, 231, 254, 255  
К.551 Симфония C-dur («Юпитер») — 72, И3, 135, 151, 161, 166, 168, 183, 193, 194, 214, 217, 218, 226, 230—232, 254, 255, 279, 298, 316, 350  
К.552 Песня «Dem hohen Kaiserworte treu»  
К.553 Канон «Alleluja»  
К.554 Канон «Ave Maria»  
К.555 Канон «Lacrimoso»  
К.556 Канон «Grechtelt's enk»  
К.557 Канон «Nascoso»  
К.558 Канон «Gehn ma in'n Prada»  
К.559 Канон «Difficile lectu»  
К.560 Канон «O du eselhafter»  
К.561 Канон «Bona nox»  
К.562 Канон «Caro, bell'idol mio» — 355  
К.562-е (Прил. 66) Струнное трио G-dur (фрагмент) — 147, 189  
К.563 Дивертисмент для струнного трио Es-dur — 147, 187, 189, 190  
К.564 Трио для клавира, скрипки и виолончели G-dur — 245, 254  
К.565 Два контрданса для оркестра  
К.566 Инструментовка «Acis und Galathea» Генделя  
К.567 Шесть немецких танцев для оркестра  
К.568 Двенадцать менуэтов для оркестра  
К.569 Ария «Ohne Zwang» — 351  
К.570 Соната для клавира B-dur — 234, 243, 244  
К.571 Шесть немецких танцев для оркестра  
К.572 Инструментовка «Messias» Генделя  
К.573 Вариации для клавира D-dur (Дюпор)  
К.574 Жига для клавира G-dur — 244  
К.575 Струнный квартет D-dur — 175, 186, 244  
К.576 Соната для клавира D-dur — 148, 194, 234, 243, 244  
К.577 Рондо для сопрано «Al desio»  
К.578 Ария для сопрано «Alma grande» — 351  
К.579 Ария для сопрано «Un moto di gioia»  
К.580 Ария для сопрано «Schon lacht der holde Frühling» — 351  
К.581 Квинтет для кларнета и струнных инструментов A-dur — 105, 196, 274, 296  
К.582 Ария для сопрано «Chi sa, chi sa, qual sia» — 351  
К.583 Ария для сопрано «Vado, ma dove?» — 351

К.584 Ария для баса «Rivolgete a lui lo sguardo» — 409  
 К.585 Двенадцать менуэтов для оркестра  
 К.586 Двенадцать немецких танцев для оркестра  
 К.587 Контрданс для оркестра  
 К.588 «Cosi fan tutte» («Так поступают все») — 72, 99, 118, 161, 170, 177, 196, 202, 296, 302, 350, 358, 372, 379, 387, 388, 391, 407-410  
 К.589 Струнный квартет B-dur — 175, 186, 187, 244  
 К.590 Струнный квартет F-dur — 175, 186, 244  
 К.591 Инструментовка «Alexanderfest» Генделя  
 К.592 Инструментовка «Cäcilienode» Генделя  
 К.593 Струнный квинтет D-dur — 145, 192, 194  
 К.594 Адажио и аллегро для механического органа f-moll — 160, 170, 259, 261  
 К.595 Концерт для клавира B-dur — 230, 287, 300  
 К.596 Песня «Komm, lieber Mai» — 300  
 К.597 Песня «Erwacht zum neuen Leben»  
 К.598 Песня «Wir Kinder»  
 К.599 Шесть менуэтов для оркестра  
 К.600 Шесть немецких танцев для оркестра  
 К.601 Четыре менуэта для оркестра  
 К.602 Четыре немецких танца для оркестра  
 К.603 Два контрданса для оркестра  
 К.604 Два менуэта для оркестра  
 К.605 Три немецких танца для оркестра  
 К.606 Шесть лендлеров для оркестра  
 К.607 Контрданс для оркестра  
 К.608 Фантазия для механического органа f-moll — 160, 170, 259—261  
 К.609 Пять контрдансов для оркестра  
 К.610 Контрданс для оркестра  
 К.611 Немецкий танец  
 К.612 Ария для баса «Per questa bella mano» — 351, 352  
 К.613 Вариации для клавира на тему «Ein Weib ist das herrlichste Ding» — 424  
 К.614 Струнный квинтет Es-dur — 194, 195  
 К.615 Хор «Viviamo felici»  
 К.616 Анданте для маленького механического органа F-dur — 170, 259  
 К.617 Адажио и рондо для стеклянной гармоники, флейты, гобоя, альты и виолончели — 260  
 К.618 Мотет «Ave verum» — 91, 303, 311, 321, 331, 332  
 К.619 Кантата «Die ihr des unermesslichen Weltalls» — 331  
 К.620 «Die Zauberflöte» («Волшебная флейта») — 21, 93, 95, 99, 109, 140, 144, 170, 216, 229, 230, 258, 322, 330, 332, 351, 353, 358, 379, 380, 384, 412-414, 424-431  
 К.621 «La clemenza di Tito» («Милосердие Тита») — 73, 134, 170, 332, 352, 358, 378—380, 407, 429  
 К.621-a (Прил. 245) Ария «Io ti lascio» — 352  
 К.622 Концерт для кларнета A-dur — 268, 274  
 К.623 Кантата «Laut verkünde unsre Freude» — 330, 331  
 К.624 Каденция к концерту для клавира  
 К.625 Комический дуэт «Nun liebes Weibchen» — 424  
 К.626 Реквием — 95, 143, 170, 300, 301, 303, 326, 331-334, 378, 429

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН \*

Абель К. Ф.— 125, 217, 284  
 Аберт Г.— 5, 7  
 Адамбергер В.— 102, 227, 330, 346, 347, 359, 422  
 Адльгассер К.— 52, 54, 135, 312, 317  
 Айблингер — 303  
 Аккоримбони А.— 391  
 Альберг, герцог — 421  
 Альберт Ф.— 58  
 Альбергарелли Ф.— 350  
 Альбиниони Т.— 130  
 Альбрехтсбергер И. Г.— 96, 139  
 Альксингер И.— 389  
 Альтомонте Ф.— 355  
 Альфиери В.— 101  
 Амалия, принцесса — 157  
 Амичис А. де — 58, 372  
 Андерсон — 45  
 Андре Иоганн — 299  
 Андре Иоганн Антон — 195, 309, 415, 418  
 Андресеттер — 209  
 Анфосси П.— 214, 335, 346, 347, 350, 373, 379, 382  
 Арко К.— 70, 71, 96  
 Арнет А.— 157  
 Артария — 71, 180, 195, 244, 253, 255, 285, 353  
 Аурнхаммер Й.— 82, 139, 248, 263, 283  
 Ауэршперг К.— 348  
 Аффизио (Affliggo?) — 365  
 Аффери — 35  
 Багге [Бах] — 264  
 Байрон Дж.— 75  
 Балло — 423  
 Баризани З.— 87  
 Баррингтон Д.— 129  
 Баумгартен — 227, 345  
 Бах Вильгельм Фридеман — 126, 128, 140, 157, 159, 207  
 Бах Иоганн Кристиан — 9, 63, 96, 125—130, 134, 144, 149, 165, 176, 181, 217—220, 232, 235—237, 240, 242, 246—248, 255, 256, 261, 264, 276—279, 282, 284, 291, 336, 338, 341—343, 368  
 Бах Иоганн Себастьян — 28, 113, 114, 117, 120, 126—128, 130, 135, 139, 152, 157, 158, 160, 167, 169, 172, 178, 206, 207, 244, 250, 263, 276, 277, 304, 328, 329, 331, 392  
 Бах Карл Филипп Эмануэль — 9, 105, 122, 126—129, 140, 149, 157—159, 184, 235—237, 242, 255, 270, 276—279, 354  
 Бедини Д.— 378  
 Бекке И. фон — 97, 237  
 Беер В.— 5  
 Бекк Ф.— 224  
 Беллини В.— 384  
 Беллини Дж.— 158  
 Белосельский А.— 40  
 Бенда Г.— 59, 65, 99, 141, 417, 419  
 Венуччи Ф.— 386, 387, 390, 397, 409  
 Берлиоз Г.— 377  
 Вернакони А.— 54  
 Бертали Дж.— 394, 396, 400, 402—404, 422  
 Бертони Ф.— 66  
 Бетховен Л.— 9, И, 21, 23, 33, 48, 59, 92, 96, 104, 114, 116, 117, 130, 137, 139, 145, 148—150, 153, 156, 158, 167, 171, 173, 183, 185, 189, 191, 194, 199, 200, 203, 206, 214, 224, 226, 232—234, 247, 251, 252, 256, 260, 276, 281, 290, 293, 294, 297, 328, 393, 407, 409, 411, 414, 430, 431  
 Бём И.— 109, 381, 413, 415  
 Бёрни Ч.— 336  
 Биффи — 336  
 Блом Э.— 17  
 Блюмауэр А.— 353  
 Блюмель К.— 57  
 Боккерини Дж. А.— 191  
 Боккерини Л.— 97, 144, 190, 191, 217, 268, 269  
 Бомарше П.— 109, 364, 395—397

\* Указатель составлен Е. Н. Гавриловой.

Бонапарт Ж.— 48  
Бондини К.— 399, 400  
Борги — 268  
Борп И. фон — 94, 330  
Борра — 250  
Ботичелли — 329  
Браманте — 302  
Брамс Й.— 46, 164, 214, 292, 319, 431  
Брейткоф и Хертель — 246, 333  
Бреценхейм — 56, 57  
Брецнер К.— 417, 418  
Броски К., см. *Фаринелли*  
Брукнер А.— 300  
Брунетти Г.— 70, 270, 346  
Бузони Ф.— 431  
Букстехуде Д.— 325  
Буллингер И.— 27, 61, 64, 66  
Бурначини Л.— 363  
Буссани Ф.— 390  
Буше Ф.— 108, 352  
Бьянки Ф.— 393, 395  
Бэр И.— 304  
Бэр Й.— 230, 300

Вагензейль Г.— 149, 277  
Вагнер Р.— 21, 48, 75, 104, 110, 114, 236, 292, 357, 358, 360, 381, 398, 405, 407  
Валлотти Ф. А.— 116  
Вальдштедген — 47, 81  
Вальдштейн — 26  
Вальзег цу Штуппах — 332  
Вальтер Б.— 5  
Ван Свитен, см. *Свитен*  
Вареско Дж.— 374—376, 386, 387, 390  
Ватто А.— 108, 254, 352  
Вебер А., см. *Ланге А.*  
Вебер Б. А.— 142  
Вебер К. М.— 78, 103, 232, 262, 274, 381, 407  
Вебер К., см. *Моцарт К.*  
Вебер Й.— 58, 59, 62, 65, 78, 79, 81, 351, 427  
Вебер М. Ц.— 58, 59, 62, 65, 77—81, 83, 87  
Вебер С.— 58, 59, 62, 65, 78, 79, 81, 83, 88, 241  
Вебер Ф.— 57—59, 61, 62, 65, 77, 79, 83, 103  
Ведекинд Ф.— 5  
Вейссек Ф.— 103, 353  
Вейскери Ф. В.— 412  
Вейсхаупт А.— 94, 95  
Вендлинг А.— 352  
Вендлинг Д.— 343, 344, 376  
Вендлинг Э.— 345, 376  
Вендлинг И. Б.— 264, 265, 343  
Верачини Ф. М.— 128

Верди Дж.— 114, 252, 318, 320, 334, 381, 397  
Вешлар Р.— 102  
Вивальди А.— 28, 172, 268, 269  
Визева Т.— 7, 116, 123, 125, 162, 190, 200, 219, 278, 304  
Виланд К. М.— 37, 55, 65, 103, 105, 423, 424  
Виллагги Л. де — 368  
Вильнёв Л.— 351  
Винтер П.— 80  
Виньола — 91  
Виотти Дж.— 97, 197, 271, 291, 292  
Вольгемут М.— 158  
Вольтер Ф.— 30, 47, 51, 61, 105, 134, 393  
Вольф Х.— 416  
Вольф Э. В.— 99  
Враницкий — 423  
Вурцбах К. фон — 40  
Вюльнер Ф.— 319  
Вюрм (Вюрбен?) фон — 242

Габриели А.— 302  
Габриели Дж.— 302, 319  
Габриелли К.— 341  
Гайдн Й.— 9, 11, 32, 33, 43, 71, 91, 93, 95—98, 103—107, 114, 116, 117, 121, 127, 130, 134—140, 148, 153, 159—162, 165—169, 171—174, 176, 178—180, 182—185, 187, 188, 190, 193—196, 198, 203, 205, 206, 214, 216—219, 222, 227, 228, 231, 236, 237, 255, 256, 262, 264, 278, 284, 289, 294, 301, 304, 311, 355, 408, 423, 430  
Гайдн М. М.— 67, 134  
Гайдн М.— 52, 97, 134, 135, 136, 155, 156, 165, 187—190, 200, 228, 254, 304, 312, 314, 317, 326  
Галиани — 364  
Галуши Б.— 149, 159, 214, 235, 339, 379  
Гамерра Дж.— 371, 373  
Гаспарини К.— 311, 312, 368  
Гатти Л.— 31  
Гащанига Дж.— 131, 400, 402  
Гвардазони Д.— 378  
Геблер Т. П. фон — 107, 413  
Геллерт К.— 103, 104  
Гемминген О.— 417  
Гендель Г.— 28, 106, 113, 116, 120, 126, 128, 156, 157, 160, 172, 196, 325, 328, 333, 336, 361, 363  
Гербер Э. Л.— 138—140, 181, 235, 260, 290, 291, 419  
Герберштейн Э.— 101  
Гердер И. Г.— 356  
Герль Ф.— 351

Герль, мадам — 424  
Гермес И. Т.— 353, 354  
Геснер С.— 103  
Гёте И. В.— 12, 36—38, 42, 43, 45, 75, 102, 103, 140, 199, 240, 281, 284, 349, 356, 392, 419, 425  
Гизекке К. Л.— 423—425  
Гин, герцог де — 63, 265, 282  
Гин, герцогиня де — 63, 265, 282  
Гийар Ф.— 360  
Глейм И. В. Л.— 356  
Глок К. В.— 9, 33, 55, 60, 61, 72, 95, 97, 98, 103, 105, 114, 116, 131—135, 152, 157, 174, 180, 183, 216, 240, 311, 344, 345, 353, 360, 363, 365, 376—380, 382, 384, 389, 401, 411, 413  
Гольдони К.— 335, 339, 363—366, 400, 401, 404, 408, 422  
Гомбарт — 188  
Гомер — 156  
Госсек Ф.— 224  
Гота, герцог фон — 94—96  
Гофман Э. Т. А.— 403, 431  
Гоши К.— 109, 364  
Грабер И. Г.— 25  
Граун К. Х.— 54, 115, 363, 368  
Граф Ф. Х.— 161  
Грөйнер Ф. С.— 103  
Гретри А.— 352, 411  
Грефе И. Ф.— 122  
Грөз Ж. Б.— 108  
Гримм Ф. М.— 47, 61, 64  
Гудар де ла Мотт — 352  
Гугиц Г.— 102, 389  
Гульельми П. А.— 35, 367, 368  
Гуммель И. Н.— 431  
Гюго В.— 397  
Гюнтер И. В.— 101, 102  
Гюнтер И. К.— 353, 354

Дальберг В. Г.— 62, 65  
Дальберг К. фон — 94, 96, 99  
Данше А.— 375  
Да Понте Л.— 104, 329, 351, 358, 379, 388—394, 396—400, 402, 404, 406—408  
Де Висм — 62  
Де Жан — 180, 247, 271, 272, 322  
Дейм Й.— 160, 258, 259  
Делакрау Э.— 43  
Делиус Ф.— 430  
Дель Прато В.— 376  
Дени М. (Denis) — 100, 106  
Де Флориан Ж. П.— 415  
Джарновик Г. М.— 250  
Джемминачи Ф.— 128, 268  
Джотто — 303  
Дзено А.— 363, 368

Дидро Д.— 47  
Дитрихштейн — 26  
Донателло — 323  
Доницетти Г.— 384  
Дуни Э. Р.— 366, 411  
Дуранте О., - 1 6 328  
Дураццо — 41 i  
Дуччо — 303  
Душек Й.— 341, 359, 378  
Душек Ф.— 341, 378  
Дюрер А.— 158  
Дюрниц Т.— 237, 239  
Дю Рулле Л.— 360

Екатерина II — 392  
Елизавета, императрица — 371  
Елизавета, принцесса Вюртембергская — 71  
Елизавета Шарлотта — 45, 89

Жакен Г.— 96, 181, 253, 262, 349, 355  
Жакен Ф.— 253, 262  
Женом [Женоми] — 281, 282

Зандбергер А.— 5  
Затлер И. Г.— 413  
Зейлер — 85, 417  
Зибер И. Г.— 64, 281, 285  
Зульцер А. М.— 25  
Зуммерер Г.— 71  
Зюсмайр Ф. К.— 207, 333, 334, 378

Иосиф II — 30, 51, 53, 59, 72, 73, 94, 98, 99, 102, 149, 232, 327, 389, 392, 407, 419, 421, 426

Йозеф — 96  
Йоммелли Н.— 54, 97, 368, 379  
Йировец А.— 23

Кавалли Ф.— 363  
Кавальери К.— 330, 359, 390, 420, 422, 429  
Казанова Дж.— 75, 157, 389, 406  
Кальдара А.— 328, 379  
Кальцабиджи Р.— 104, 344, 360, 365, 382, 422  
Камбини Дж.— 44, 181, 250  
Кампра А.— 375  
Кандинский В.— 5  
Каниц Ф.— 353, 354  
Каннабих К.— 56, 57, 224, 238, 265, 374, 415  
Каннабих Р.— 56, 238

Кант И.— 75  
Каппа — 355  
Карл Евгений, принц Вюртембергский — 98, 100  
Карл Теодор, курфюрст — 55—57, 61, 69, 77, 95, 98, 100, 127, 203, 246, 322, 326, 345, 374, 381  
Каролина — 36  
Кастри Дж.— 290, 392—394, 396, 422  
Кауниц — 157, 392  
Кваленберг — 96  
Кейслер И. Г.— 37  
Келли М.— 86, 397  
Керубини Л.— 103, 214  
Кёхель А.— 6, 7, 13, 16  
Киарини П.— 235  
Кирнбергер Ж.-П.— 157, 235  
Кирхгеснер М.— 260  
Кирхгоф Г.— 122  
Клам К.— 341  
Клари — 336  
Клее П.— 5  
Клейн А.— 69, 98, 118  
Клементи М.— 144, 145, 229, 232  
Клементий XII — 60, 93  
Клопшток Ф.— 105, 106, 353  
Книгге А.— 95, 96  
Кобенцль — 39  
Кожелух Л. А.— 97, 244, 290, 291  
Колоредо И. (Colloredo) — 12, 30, 31, 38, 49—54, 65, 69—71, 79, 89, 96, 98, 187—189, 210, 212, 268, 270, 313, 314, 316, 317, 319, 320, 324—326, 345, 371, 374  
Кольтеллини М.— 364, 365, 395  
Кольтеллини Ч.— 395  
Конельяно — 388  
Корелли А.— 28, 120, 128, 130, 263, 268, 336  
Корнель П.— 400  
Кох — 419  
Кохаут К.— 156  
Краузе К.— 235  
Крафт Ф.— 235  
Крейслер Ф.— 268  
Кристина, эрцгерцогиня — 421  
Кроче Дж.— 319  
Крукс М.— 96  
Кунау И.— 325  
Курт Э.— 5  
Куртен В.— 304  
Кьеркегор С.— 400

Ламберг — 79  
Ланге А. (Вебер) — 58, 59, 61, 62, 64, 65, 76—78, 81, 84, 88, 125, 227, 338, 342—347, 349—351, 372, 422  
Ланге Й.— 77, 78, 84, 107

Ланкре Н.— 352  
Лассо О.— 302  
Лаудон — 160, 259  
Лафонтен Ж.— 59  
Лаши (сопрано) — 397  
Лаши (тенор) — 366  
Легран — 123  
Легренци Дж.— 120, 130  
Легро Ж.— 44, 62, 63  
Лейбниц — 127  
Лейзевитц А.— 109  
Лейтгеб И.— 195, 272—274  
Лейтгеб Ф.— 332  
Лемьер А. М.— 413  
Леопольд II — 49, 50, 73, 85, 86, 93, 102, 293, 299, 378, 392, 393, 422, 426  
Лессинг Г. Э.— 416  
Линлей Т.— 144  
Линьивиль Э.— 155  
Липовский Ф. Й.— 182, 344  
Литта — 126  
Лихновский К.— 139  
Лихтенштейн А.— 205, 206  
Лодрон — 198, 200, 264  
Локателли П.— 265  
Лолли Дж. Ф.— 30, 31  
Лоренци Дж. Б.— 364  
Лоттер И. Я.— 26  
Луджиати П.— 45, 59  
Любек В.— 325  
Людовик XIV — 45, 89  
Люлли Ж. Б.— 363  
Люцов А.— 281  
Люцов И. Н.— 281

Майр (Мейер П. И?) — 123  
Маккиавелли — 27  
Максимилиан Иосиф III, курфюрст — 33, 52, 54, 61, 94, 100, 267, 381  
Максимилиан, эрцгерцог — 36, 373  
Мальфатти — 84, 85  
Манцони А.— 334  
Манцуоли Дж.— 35, 336, 338, 370  
Мария Елизавета — 246—248  
Мария Людовика — 73, 378  
Мария Ричарда Беатриче — 370  
Мария Терезия, императрица — 36, 49, 93, 307, 378, 389, 406, 415, 426  
Мария Терезия, эрцгерцогиня — 408  
Маркетти — 378  
Марбург Ф. В.— 24, 157, 235  
Маргини В.— 351  
Маргини, падре — 9, 31, 51, 60, 89, 116, 126, 128, 135, 154, 155, 311, 317, 322  
Маццола К.— 134, 379, 380, 389

Менербер Дж.— 60, 116, 381  
Мекленбург-Штрелиц Г. А.— 96  
Мендельсон Ф.— 114  
Месмер А.— 197, 411  
Метагастазио П.— 55, 68, 103, 104, 134, 235, 336—338, 342—345, 347, 349, 350, 355, 361—363, 369—373, 375, 378—380, 389, 393, 422  
Мешлер И., см. Гизекке  
Мёрике Э.— 431  
Мёрикофер — 395  
Микеланджело — 91, 117, 158, 169, 302, 330  
Миллер И. М.— 353  
Мильтон Дж.— 100  
Михель — 54  
Мольер Ж. Б.— 103, 365, 400, 401  
Мозер — 98  
Монн Г. М.— 165  
Монсиньи П. А.— 411  
Морьёни Ж. Б.— 372  
Мортеллари М.— 373  
Моцарт Анна Мария (Пертль) — 26, 28—30, 33—35, 37—39, 46, 47, 53, 56, 61, 89, 90, 316, 381  
Моцарт Вольфганг Амадей (сын) — 28, 45, 83, 88, 350  
Моцарт Иоганн Георг — 24, 25  
Моцарт Йозеф Игнац — 25  
Моцарт Карл Томас — 88  
Моцарт Констанца (Вебер) — 22, 23, 33, 46, 58, 59, 65, 70, 74, 78, 80—88, 91, 96, 117, 143, 159, 241, 243, 250, 259, 324, 327, 332, 352, 378, 387, 400, 414  
Моцарт Раймунд Леопольд — 102  
Моцарт Франц Алоиз — 25, 76  
Моцарт Леопольд — 16, 23—39, 41—53, 55, 58—62, 65, 66, 68, 70—72, 76, 79, 81, 83, 86, 89, 90, 92, 93, 97, 100, 101, 107—109, 119—123, 128, 129, 131, 134, 135, 144, 153—157, 180, 185, 188, 210, 213, 224, 227, 228, 231, 248, 256, 260, 264, 268, 270, 272, 277, 288, 296, 305, 308, 310, 311, 316, 317, 320, 321, 326, 335, 338, 341, 346, 354, 358, 361, 368, 370, 373, 375, 376, 386, 387, 389, 390, 413, 415  
Моцарт Мария Анна (Наннерль) — 22, 27, 28, 30, 31, 33, 35—38, 41, 45, 53, 66, 68, 70—72, 75, 76, 83, 88, 89, 100, 107, 109, 123, 185, 198, 199, 201, 207, 248, 254, 261, 282, 288, 289, 296  
Моцарт Мария Текла («кузиночка») — 22, 45, 46, 76  
Мюллер А. Э.— 243  
Мюллер И.— 412  
Мысливечек Й.— 67, 97, 115, 218

Нардини П.— 268  
Наторп Б.— 262  
Наторп Н.— 262  
Наторп Ф. В.— 262  
Неефе К.— 99, 419  
Нёйхоф Т.— 393  
Нёссель — 109  
Николаи Ф.— 413  
Нимчек Ф. (Niemtschek, Niemeczek) — 46, 73, 126, 210, 378, 400  
Ниссен Г. Н.— 87, 88, 255, 260  
Ноай де — 63  
Новерр Ж.— 62, 335

Обер Д.— 381  
Обрехт — 303  
Оранская, принцесса — 59  
Орсини-Розенберг Ф.— 79  
Ортес — 368  
Оттер Ф.— 188  
Оффенбах Ж.— 393

Павел I — 98, 182  
Паганелли Дж.— 235  
Паганини Н.— 268  
Паизиелло Дж.— 9, 115, 181, 196, 290, 341, 351, 364, 366, 367, 322, 395, 396, 410, 420  
Паладини — 235  
Палестрина Дж.— 128, 152, 155, 302  
Пампани А. Г.— 235  
Панцакки Д. де — 376  
Парадиз М. Т.— 290  
Парини Дж.— 370  
Пахельбель И.— 167, 325  
Перголези Дж. В.— 137, 153, 314, 364, 412  
Перилло С.— 365  
Перотинус — 303  
Перотти Дж. А.— 235  
Перуджино — 128  
Песчетти Дж. Б.— 235  
Петрозеллини Дж.— 391, 396  
Пий X — 303  
Пихлер (фон Грейнер) К.— 74, 103  
Пиччинни Н.— 60, 144, 335, 340, 367, 368  
Пишльбергер — 351  
Плавт — 398  
Платен Ф. А.— 229  
Плейель И.— 137  
Плойер А.— 287, 290  
Плойер Б.— 287, 290  
Плюмике К. М.— 413  
Покорны Г.— 85  
Порпора Н.— 328  
Пулини — 348

Пунто Дж.— 44, 265  
Пуньетти — 390  
Пуньяни — 268  
Пуффендорф А.— 348  
Пульберг М.— 39, 72, 73, 118, 189,  
230, 244, 254, 408  
Пьяццанида — 214

Рааф А.— 342-344, 376, 377  
Рабле Ф.— 35  
Раккеман Ф.— 235  
Рамм Ф.— 44, 181, 182, 265, 272  
Рамо Ж. Ф.— 224, 335  
Расин Ж.— 368  
Ратгебер И. В.— 26, 121  
Раупах Г. Ф.— 126, 149, 246, 278, 335  
Рауццини В.— 86, 309, 372  
Рафаэль — 128, 158, 169  
Рашки Ф.— 353  
Регер М.— 241  
Резигер — 88  
Рейхардт И. Ф.— 106, 430  
Рембрандт — 45  
Ригер П. Ф.— 98  
Риттер Г. В.— 44, 265  
Рихтер Ф. К.— 224  
Робиниг — 198, 201  
Родольф Ж. Ж.— 63  
Роза П.— 340  
Розенберг — 346, 393  
Россини Дж.— 14, 116, 340, 381,  
387, 396, 431  
Рот В. А.— 235  
Рохлиц Ф.— 33  
Рубенс — 26, 35, 317  
Руссо Ж.-Ж.— 30, 91, 105, 235, 411,  
412  
Руст Я.— 31  
Рутини Дж. М.— 149, 235

Савиоли Л.— 56, 57  
Салес П.— 235  
Сальери А.— 73, 97, 191, 237, 346,  
389, 422, 429  
Саммартини Дж.— 173, 174, 214,  
235  
Сарги Дж.— 115, 214, 367  
Свитен Г. ван — 86, 126, 156—159,  
250, 277, 392  
Сен-Жорж — 250  
Сен-Фуа М. Ж. де — 7, 116, 123,  
125, 162, 181, 190, 200, 219, 239,  
247, 278, 304, 326  
Серини Дж. В.— 235  
Серрариус Т.-П.— 246—248  
Сигизмунд — см. *Шраттенбах*  
Скарлатти А.— 152, 328, 337  
Скарлатти Дж.— 235, 379

Скарлатти Д.— 120  
Со (Seau) — 54, 58, 77, 326  
Спонтини Г.— 381  
Стамиц К.— 224  
Стамиц Я.— 224  
Стейнвей — 232  
Стендаль А.— 408  
Стефани Г.— 102, 358, 369, 418,  
421, 422  
Стеффан Й. А.— 354, 356  
Стораче А. С. (Нэнси) — 85, 86, 91,  
348, 390, 397  
Стораче Стефано — 85  
Стораче Стефен — 85, 86, 99  
Страделла А.— 337  
Стринавакки Р.— 250

Тарки А.— 397  
Тартини Дж.— 268  
Тассо Т.— 104  
Тейбер Т.— 372, 390  
Тейбер Э.— 227  
Телеман Г. Ф.— 122  
Тендуччи Дж. Ф.— 63  
Теренций — 398  
Тибальди Дж.— 35  
Тибо А. Ф.— 301  
Тициан — 281  
Тонус — 243  
Торварт И.— 79—81  
Торричелла К.— 180  
Тост И.— 194  
Тоши А.— 54  
Тоэски Дж.— 224, 265  
Тратнер И. Т.— 241, 389  
Тратнер Т.— 74, 241, 242  
Трогер — 50  
Турн Валзассина-и-Таксис И. Б.—  
25, 28  
Тьеполо Дж.— 39, 303

Урлебуш К. Ф.— 122  
Уц — 353

Фавар — 412  
Фаринелли — 336, 363  
Фаш К.— 235  
Фенелон — 104  
Фердинанд, принц фон Брауншвейг—  
96  
Фердинанд, эрцгерцог — 49, 370, 397  
Фердинанд IV — 36  
Ферлендис [Ферленди] Дж.— 272  
Ферран А.— 352  
Феррандини Дж.— 54  
Феррари Дж. Г.— 115

Феррари Д.— 268  
Филидор Ф. А.— 352, 411  
Фильд А.— 224  
Фирмиан, граф — 176, 368, 370  
Фискьетти Д.— 31  
Фишер И. К.— 97  
Фишер И. К. Ф.— 130  
Фишер К. Л.— 347, 349, 350  
Фишер Нэнси, см. *Стораче*  
Фоглер — 57, 97, 116  
Фортини Ф.— 340  
Франклин Б.— 260  
Франц I — 30, 93  
Франц II — 73, 74  
Фрейштедлер Ф. Я.— 96  
Френцль И.— 143, 161, 266, 267  
Фриберт Й.— 415  
Фриберт К.— 354  
Фрейд Э.— 399  
Фридерика — 244  
Фридрих II — 72, 87, 100, 101, 157,  
191  
Фридрих Вильгельм II — 186, 193,  
244  
Фрис — 393  
Фукс Й.— 25, 153

Хагедорн Ф. фон — 353  
Хагенауэр К.— 306  
Хагенауэр Л.— 34, 306  
Хальм А.— 149  
Хассе И. А.— 54, 115, 116, 122, 126,  
141, 305, 344, 361, 363, 368, 370,  
379  
Хафнер Э.— 205, 213  
Хафнер И. У.— 120, 235  
Хацфельд А.— 92, 248  
Хейгель К.— 109  
Хейгель Ф. К.— 109  
Хейдек (Зейфферт) — 56  
Хейна — 252  
Хельблинг — 45  
Хеслер И. В.— 97, 139  
Хельти Л.— 353  
Хиккель — 204  
Хиллер И.— 99, 141, 419  
Хольбауэр И.— 55, 62, 216, 224, 322  
Хольцер И.— 354  
Хонауэр Л.— 123, 126, 278, 335  
Хоу Р.— 99  
Хофдемель М.— 85  
Хофдемель Ф.— 85  
Хофер Иозефа, см. *Вебер Й.*  
Хофер Ф.— 84, 96, 351  
Хофман Л.— 354  
Хофмейстер Ф. А.— 96, 186, 242,  
243, 251, 255, 256, 262, 354  
Хохбруккер К.— 123  
Хюльмандель Н.— 284

Цельтер К.— 352  
Цицерон — 370, 393  
Цумштег И.— 105, 352

Чеккарелли А.— 68, 70, 321, 345,  
346  
Червелон — 373  
Червенка Ф.— 272  
Черни К.— 139  
Честерфилд — 93  
Чести М. А.— 363  
Чимароза Д.— 115, 351, 367, 394,  
410  
Чинья Санти В.— 341, 368  
Чиньяроли — 45  
Чипранди Э.— 336, 337, 342

Шак Б.— 424  
Шарлотта, королева — 125, 130  
Шатц А.— 394  
Шауль И. Б.— 430  
Шахтнер А.— 41, 374, 415  
Швейцер А.— 55, 59, 65, 97  
Шекспир В.— 21, 42, 75, 108, НО,  
156, 390, 391, 397, 430  
Шиканедер Э.— 109, 358, 379, 384,  
423-427  
Шиллер Ф.— 62, 110, 341  
Шинн Г.— 188  
Шлэцер А. Л.— 76  
Шлихтерголь Ф.— 41, 46, 82  
Шмидт Б.— 122  
Шмидт К. Э. К.— 353  
Шоберт И.— 123—126, 128, 130, 151,  
235, 278, 291, 335  
Шопен Ф.— И, 46, 232, 431  
Шпаур И.— 320  
Шпис М.— 303  
Шпор Л.— 431  
Шпэт Ф.— 233  
Шраттенбах С.— 24, 28—30, 49, 50,  
304, 308  
Шредер Ф. В.— 109  
Шрётер И. С.— 284, 285, 291  
Шрётер К.— 284  
Штадлер А.— 96, 253, 274, 378,  
380  
Штадлер М.— 241, 324  
Штарцер Й.— 156  
Штейн И. А.— 233, 237  
Штеркель И. Ф.— 224  
Штирле — 381  
Шток Д.— 107  
Штолль А.— 332  
Штольберг-Вернигероде Г. Э. — 122  
Шторк К.— 88  
Штрак П.— 204, 205



Штрейхер А.— 233	Эккард И. Г.— 123, 126, 278, 335
Шубарт К. Д.— 98, 381, 382	Эллиот — 99
Шуберт Ф.— 9, 11, 103, 114, 186, 191, 262, 325, 352, 353, 430	Энгель Г.— 164
Шульц И. А.— 141, 352	Энгель К. И.— 244
Шуман Р.— 21, 46, 110, 114	Эрар — 232
Шустер (Йозеф?) — 246	Эскелес (Флисс) Э.— 101, 102
Шютц Г.— 5	Эстергази Ф.— 96, 98, 272
	Этвуд Т.— 99
	Этг К.— 303
Эберлин И.— 30, 131, 155—157, 311, 312, 317, 367	Якопоне да Тоди — 153
Эйблер Й.— 332	Ян — 230, 300
Эйхнер Э.— 224, 265	Ян О.— 21, 123, 131, 301
Экк И. Ф.— 270	Яниш А.— 271

## СОДЕРЖАНИЕ

От редактора . . . . .	5
От автора . . . . .	16

## ЛИЧНОСТЬ

Путешественник . . . . .	21
Бюргер и гений . . . . .	41
Моцарт и «вечно-женственное». . . . .	75
Католицизм и масонство. . . . .	89
Патриотизм и образование. . . . .	98

## ТВОРЧЕСТВО

Универсальность . . . . .	113
Моцарт и его современники. . . . .	117
Фрагменты и процесс творчества. . . . .	143
Моцарт и контрапункт. . . . .	152
Круг моцартовских тональностей. . . . .	164
Инструментальная музыка. . . . .	170
Камерная музыка для струнных инструментов. . . . .	171
Дивертисмент, кассация, серенада. . . . .	196
Симфония. . . . .	214
Клавир. . . . .	232
Камерная музыка с клавиром. . . . .	245
Концертное и механическое начала. . . . .	257
Синтез — <b>клавирный</b> концерт. . . . .	275
Вокальная музыка. . . . .	301
Церковная музыка. . . . .	301
Ария и песня. . . . .	334
Опера. . . . .	357
Опера seria. . . . .	367
Опера buffa. . . . .	381
Немецкая опера. . . . .	410
Заключение. . . . .	430
<i>Указатель произведений (по Кёхелю)</i> . . . . .	433
<i>Указатель имен.</i> . . . . .	445