

Е. ЧЕРНАЯ

# МОЦАРТ

Жизнь  
и  
творчество

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

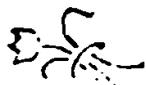
Москва 1966

*Издание второе*

..



# ГОДЫ ДЕТСТВА



Вольфганг Моцарт родился в Зальцбурге — австрийском городе, расположенном в предгорье восточных Альп; в те времена это была столица самостоятельного княжества — архиепископства Зальцбургского, не входившего в состав габсбургских владений.

Разбросанный по склонам высоких холмов, теснивших быструю и прозрачную реку Зальцах, город, с его чудесными

окрестностями, улицами, садами и великолепными по архитектуре дворцами и соборами, был одним из живописнейших уголков Австрии. Обилие солнца и воздуха, яркие краски неба, воды, зелени придавали его облику характерный отпечаток южной, жизнерадостной красоты. Под стать природе были и чисто южные черты в характере и нравах местного населения: общительность зальцбургцев, их всегдашняя страсть к общественным увеселениям. Ни в одной области Австрии балаганные представления не пользовались большей любовью, нигде не создавалось более задорных и веселых песен, чем в Зальцбурге. По словам поэта и музыкального критика того времени Шубарта, песни эти «до того потешны и комичны, что без неудержимого смеха их и слушать нельзя. Гансвурст так и проглядывает повсюду, а напевы чаще всего великолепны и удивительно красивы»<sup>1</sup>.

Однако врожденные живость и юмор странным образом уживались с религиозным ханжеством и суевериями, усердно насаждавшимися здесь католическим духо-

енством. В области испокон веков хозяйничали монахи, державшие народ в таком невежестве. что темнота зальцбургских крестьян вошла в поговорку. Немногим выше был и уровень интересов городского населения: несмотря на старый университет, привлекавший молодежь из соседних немецких и австрийских городов, несмотря на связи здешней аристократии с Веной — в то время одним из культурнейших центров Западной Европы. — уклад жизни в Зальцбурге был на редкость старозаветным и однообразным. «Владельческий князь ходит на охоту и в церковь, — писал К. Рисбек, посетивший Зальцбург в 70-х годах, — его приближенные ходят в церковь и на охоту; следующие за ними по рангу едят, пьют и молятся, а все низшее сословие молится, пьет и ест»<sup>2</sup>.

↓ В этом городе, с его чудесными песнями и сонной жизнью, протекли счастливые годы детства и трудная юность Моцарта: здесь он впервые соприкоснулся с народным искусством, здесь сформировалась его личность и определились художественные взгляды.

Мать Моцарта, от природы жизнерадостная, веселая и добродушная женщина, была уроженкой Зальцбурга. Отец, выходец из близлежащего немецкого города Аугсбурга, был человеком иного склада — строгим, замкнутым, полным чувства ответственности. Принадлежал он к почтенной семье ремесленников.

Аугсбургские Моцарты насчитывали несколько поколений каменщиков и переплетчиков — людей честных, трудолюбивых, но не имевших никакого отношения к искусству. Музыкальное дарование впервые проявилось только у Леопольда Моцарта, отца гениального композитора; он рано привлек внимание окружающих своими разносторонними способностями, и родители, вопреки семейной традиции, решили посвятить сына духовной карьере. Поэтому его с детства отдали в монастырский хор мальчиком-певчим, а затем в иезуитскую школу. Еще в монастыре Леопольд начал играть на скрипке, клавире и органе; в школе он добился в этом деле серьезных успехов. Так было положено начало его музыкальному образованию.

В 1737 году, имея в виду духовное поприще, он поступил в Зальцбургский университет изучать философские и юридические науки; однако музыкой продолжал заниматься с прежним рвением. Спустя сорок лет один из аугсбургских земляков с простодушным восхищением вспоминал, как Леопольд в бытность свою студентом играл на органе: «Страх, как все это у него шло вперемежку, руками и ногами, и, честное слово, неподражаемо. Да, настоящий человек. Мой отец его высоко ценил. А как он попов одурачил насчет того, чтобы пойти в духовенство»<sup>3</sup>.

В студенческие годы и произошел в намерениях Леопольда Моцарта крутой перелом, оторвавший его от семьи и родного города: влечение к музыке решительно одержало верх над научными и религиозными склонностями молодого богослова; с 1739 года имя его исчезает из списков университета, а еще через год он поступает на службу к зальцбургскому вельможе, графу Турн Вальзассина и Таксис, на двойную должность камердинера и музыканта.

Такое совмещение обязанностей для немецкого музыканта было делом обычным. Австрия и Германия находились в плену длительного увлечения иноземным искусством. Итальянские певцы и инструменталисты занимали ведущие места в театрах и домашних капеллах; им охотно платили огромные деньги, своих же музыкантов оплачивали нищенски и даже на самые скромные музыкальные должности принимали неохотно. Признание получали только те, кому удавалось уехать и прославиться в другой стране; вернувшись, они могли рассчитывать на работу в театре или в придворной капелле. Но такой удел выпадал на долю немногих счастливых. Остальные были обречены на незаметную деятельность в церкви либо в оркестре какого-нибудь вельможи. Эта «домашняя» служба ставила музыкантов в особо невыгодные условия: они оказывались в тягостной, почти рабской зависимости от взглядов и вкусов хозяина; притом даже в самых просвещенных домах они по положению своему приравнивались к прислуге и нередко принуждены были

совмещать музыкальную работу с обязанностями лакеев.

Такова была печальная судьба многих отечественных талантов — великих и малых. Так сложилась и судьба Леопольда Моцарта.

Казалось бы, по началу жаловаться было не на что: граф Турн не слишком притеснял своего ученого камердинера и поощрял его занятия композицией. Во всяком случае, первое свое сочинение, церковную сонату для двух скрипок и баса, Леопольд Моцарт сопроводил признательным посвящением хозяину. В дальнейшем он, видимо, привлек внимание зальцбургского архиепископа и в 1743 году был принят в качестве четвертого скрипача в дворцовый оркестр. Женившись на дочери маленького чиновника Анне Марии Пертль, Леопольд Моцарт окончательно обосновался в Зальцбурге, начал давать уроки скрипичной игры, усиленно занялся композицией и вскоре стал органистом местного собора.

По службе он продвигался не быстро, не неуклонно и к тому времени, когда ро-

дился младший сын Вольфганг, именовался уже вице-капельмейстером оркестра и придворным композитором.

Однако, несмотря на сравнительно прочное служебное положение, он не чувствовал себя удовлетворенным. Дарование его требовало большего простора. Для своего времени это был действительно музыкант незаурядный — талантливый, образованный, с большой инициативой. Сильный характер, исключительная трудоспособность, широкий круг интересов и знаний — все это, живи он в другой стране, обеспечило бы Леопольду Моцарту бесспорное признание и уважение окружающих.

Педагогом он был превосходным, и изданная им школа скрипичной игры пользовалась успехом не только в Австрии и Германии, но позднее и в ряде других стран — Франции, Голландии, России. Дошедшие до нас музыкальные сочинения Леопольда Моцарта — светские и духовные — показывают, что он столь же успешно мог бы работать и в области творческой. Способности его требовали широкого поля деятельности, а зальцбургские обязанности

были утомительно однообразны; самая мысль, что он не волен изменить условия жизни и труда, вырваться за пределы провинциального музыкального быта, вызвала в нем постоянное чувство беспокойства и раздражения.

Неутешительны были и материальные условия работы: «С тех пор как вы родились и даже раньше — с того времени как я женился, — писал Леопольд Моцарт через много лет своему сыну, — мне приходилось очень туго. Нужно было прокормить жену и семерых детей [...] на какие-то двадцать флоринов ежемесячного заработка, выдерживать рождения, болезни и смерти. При таких расходах, если о них поразмыслить, ты поймешь, что я не только ни единого пфеннига не потратил на самое малое развлечение, но, при всех ухищрениях и тяжелой работе, никогда не мог выбиться из долгов»<sup>4</sup>.

Но больше всего тяготило его положение маленького зависимого человека. После пятнадцати лет службы он все еще именовался в документах княжеским камердинером и остро ощущал свое беспра-

вие по отношению к хозяину. Правда, как и большинство музыкантов, он выхода для себя не видел. Даже гениальному его сыну впоследствии нелегко далось решение пойти наперекор судьбе и вырваться из круга «домашних музыкантов», все еще находившихся на унижительном положении дворцовой челяди.

Из семерых детей Леопольда Моцарта в живых остались двое: Мария Анна, родившаяся в 1751 году, и сын — Иоганн Христовом Вольфганг Теофиль (Амадей), родившийся 27 января 1756 года. Оба они были так музыкально одарены, что воспитание их несбычного таланта со временем превратилось в высшую цель и смысл жизни Леопольда Моцарта. В течение многих лет он был единственным руководителем Вольфганга в композиции и игре на разных инструментах.

Мария Анна, или Наннерль, как ее называли в семье, — начала играть на clavире лет с семи и вскоре бегло и выразительно исполняла трудные по тому времени произведения. Поразительная одаренность сына сказалась еще раньше — его уже

в три года трудно было оторвать от инструмента: нажимая клавиши, он долго, внимательно вслушивался, шумно радуясь, когда находил консонирующие созвучия; потом начал подбирать мотивы и целые отрывки из пьес, которые разучивала сестра. Тяготение ребенка к музыке было таким сильным, что на пятом году отец решил взяться и за его обучение: занимался он с мальчиком понемногу и осторожно, боясь его утомить, но для Вольфганга, казалось, не существовало трудностей — его огромная память без усилий удерживала все, что он когда-либо слышал, а врожденная беглость пальцев позволяла справляться с самыми сложными вещами. В рукописной тетради пьес, составленной отцом для детей, сохранились пометки, сделанные Леопольдом Моцартом в первые месяцы занятий с сыном: «Этот менуэт и трио Вольфгангерль выучил 26 января 1761 года в половине десятого вечера в течение получаса, за день до того как ему исполнилось пять лет»<sup>5</sup>. Есть и еще более ранние записи.

Тогда же Вольфганг начал впервые со-

чинять, по-детски подражая тому, что слышал вокруг; записывал эти ранние опыты отец, но однажды в его отсутствие четырехлетний Вольфганг сам отважился изобразить на нотной бумаге сочиненный им концерт для клавесина. Плохо справляясь с письмом, он закапал лист чернилами, кляксы стирал ладонью, а поверх них снова писал ноты. Когда отец, вернувшись и мельком взглянув на мазню, пошутил насчет чрезмерной трудности концерта для исполнителей, мальчик обиделся и заявил, что любой концерт нужно долго разучивать. Но самым поразительным было то, что при внимательном рассмотрении в этом наивном и неуклюжем нагромождении нот обнаружились смысл, логика и чувство формы.

Старый друг дома трубач И. А. Шахтнер описал и другие случаи, свидетельствующие о необычайной точности музыкального слуха, памяти и творческой одаренности Вольфганга. Во всем остальном это был обычный ребенок; в нем не было ничего болезненного или странного. Это подтверждает и портрет шестилетнего Мо-

царта — круглощекого, красивого мальчугана с открытым, чуть озорным взглядом больших глаз. Веселый, живой, шаловливый, крайне общительный, он увлекался любой игрой, любым занятием, свойственным его возрасту. Познакомившись с цифрами, он так заинтересовался новой для него наукой, что исписал мелом все столы, стулья и пол в квартире. Правда, по свидетельству того же Шахтнера, увлечение музыкой вскоре возобладало над всеми другими интересами — оно проявлялось даже в ребяческих играх и шалостях: «Когда мы (то есть Шахтнер и маленький его друг, пятилетний Моцарт. — *Е. Ч.*)... забавляясь, переносили игрушки из одной комнаты в другую, тот из нас, кто шел налегке, обязательно должен был напевать марш или играть на скрипке»<sup>6</sup>.

К шести годам Вольфганг без всякого напряжения артистически овладел техникой клавесинной игры; тогда же, почти самоучкой, начал он играть на скрипке, а потом и на органе. К этому времени будущее мальчика стало серьезно заботить отца.

Как уберечь сына от тяжелой доли, выпавшей ему самому? — мысль эта внушала Леопольду Моцарту постоянное беспокойство: он обязан был защитить Вольфганга, обязан был действовать, добиваться для него широкого признания, и делать это следовало как можно скорее, пока ребенок мал и его необычайные данные могут поразить публику.

В 1762 году, осенью, выхлопотав у архиепископа отпуск, отец повез семью в Вену; за несколько месяцев до того он три недели пробыл с детьми в Мюнхене — это была первая пробная концертная поездка, и успех ее укрепил Леопольда Моцарта в его намерениях.

На Вену он возлагал большие надежды — музыка здесь уже много лет находилась в особом почете; члены императорской семьи питали к ней давнее пристрастие, многие из них сами, и довольно серьезно, занимались пеннем, игрой и даже композицией; к придворным концертам обычно привлекались лучшие европейские силы. Подражая императорской семье, крупные венские вельможи также культу-





Вольфганг Моцарт  
Портрет И. Н. де ла Кроче (1780/81 г.)



Моцарт в детстве  
Портрет Ж. Б. Греза



**Анна Мария Моцарт,  
мать композитора**

Портрет неизвестного мастера (около 1775 г.)



**Леопольд Моцарт,  
отец композитора**

Портрет неизвестного мастера (около 1760 г.)

вировали в своих домах музыку; почти ежевечерне силами частных венских капелл устраивались изысканные домашние концерты, а в торжественные дни — открытые музыкальные собрания. Большой любовью пользовалась в столице и опера: при дворе работали выдающиеся итальянские и отечественные оперные композиторы — такие, как Гассе и Глюк. В подобной обстановке концерты Вольфганга не могли пройти незамеченными.

И, действительно, приезд детей произвел сенсацию. Едва они появились, как слухи о чудесном мальчике дошли до дворца, и Леопольду Моцарту было предложено представить маленьких виртуозов ко двору. Две недели прогостили они в летней резиденции Шенбрунн, где императорская семья ежедневно забавлялась их искусством: брата и сестру заставляли играть порознь и вместе, в четыре руки; на закрытых платком клавишах Вольфганг безошибочно разыгрывал сложные технические пьесы; он импровизировал на заданные темы, играл свои сочинения и с виртуозной легкостью читал с листа лю-

бые незнакомые произведения. Так, в присутствии знаменитого венского композитора Вагензейля он без подготовки исполнил один из его труднейших клавирных концертов. Эта поразительная артистическая свобода, в сочетании с детской наивностью, веселостью и простодушием мальчика, умиляла и восторгала окружающих.

Правда, дальнейшие выступления в Вене были прерваны: в конце октября Вольфганг заболел скарлатиной. Пролежал он недолго, но затем, по-видимому, концертам воспрепятствовала боязнь венцев заразиться. Поэтому Леопольд Моцарт охотно последовал приглашению знатных друзей и повез детей в Прессбург (Братиславу), крупный словацкий город. На обратном пути они уже не могли задерживаться в столице — отпуск отца давно кончился, и надо было спешить в Зальцбург. 5 января 1763 года Вольфганг был уже дома. Однако начало концертной деятельности было положено, и через несколько месяцев Леопольд Моцарт, с согласия архиепископа, предпринял новую поездку,

на этот раз гораздо более длительную и рискованную, — семья отправилась в Париж. Так началась полоса путешествий, определивших первое десятилетие артистической жизни Вольфганга, — десятилетие неслыханных триумфальных побед и успехов, так быстро забытых впоследствии в европейских столицах.

Восторженные приемы во дворцах и салонах, ласки и покровительство знати, общение с выдающимися людьми искусства и науки, непрерывный поток оваций, похвал и подарков — все это придает детским путешествиям Моцарта по разным странам Европы сказочно-феерический характер, особенно в изложении биографов, смягчавших его трагическую судьбу. На самом деле это был тяжкий, зачастую непосильный для ребенка труд. Стоит лишь представить себе, сколько городов посетил мальчик хотя бы за первые три года путешествий по Германии, Франции, Англии, Голландии и Швейцарии, не говоря уже о позднейших поездках в Италию, представить количество и характер выступлений, чтобы понять, какой жестокой

профессиональной и житейской школой оказалось для него это десятилетие.

Выехав из Зальцбурга 9 июня 1763 года, семья Моцартов прибыла в Париж только в ноябре. Маршрут был сложный: через Мюнхен, Гейдельберг, Майнц, Франкфурт, затем Кельн, Аахен и Брюссель. Все это время дети концертировали, и не только в больших и маленьких попутных городах, но и поместьях, куда на летние месяцы выезжала аристократия. Слава опережала их: молва о чудесных детях распространялась быстро, тем более что открытые концерты в больших городах сопровождались широковещательной рекламой. Вот образец одного из таких оповещений о концерте во Франкфурте: «Сегодня, в среду 30 августа, точно в 6 часов состоится последний концерт: девочка по двенадцатому году и мальчик по седьмому году сыграют концерты на клавесине или клавире, причем первая исполнит труднейшие произведения великих мастеров; кроме того, мальчик исполнит концерт на скрипке, проаккомпанирует на клавире во время исполнения симфонии, сыграет на

закрытой платком клавиатуре так же хорошо, как если бы она была у него перед глазами; потом из отдаления точно назовет все звуки, которые поодиночке или в аккордах будут взяты на клавире или же любом другом инструменте или изданы предметами — колокольчиком, стаканами, часами. Под конец он будет импровизировать не только на клавесине, но и на органе, так долго, как того захотят слушатели, и в любых, даже самых трудных тональностях, которые ему назовут, чтобы показать, что он владеет приемами игры на органе, которые весьма отличны от игры на клавире»<sup>7</sup>.

Заметим, что в ту пору концертные выступления длились не меньше четырех-пяти часов и могли изнурить не только ребенка, но и взрослого исполнителя. Однако иного выхода не было: только сенсационные выступления могли материально возместить расходы семьи по поездке.

На одном из этих франкфуртских концертов побывал Гёте—в то время еще подросток, и образ юного виртуоза до глубокой старости сохранился в его памяти:

«Я видел его мальчиком лет семи, — рассказывал он впоследствии. — Мне самому было лет четырнадцать, и я ясно помню маленького человечка в парике и со шпагой»<sup>8</sup>. Внешний вид детей, действительно, привлекал особое внимание: они выступали в тяжелой, шитой золотом придворной одежде, подаренной им в Вене императрицей. Парадная официальность платья и напудренных париков придавала им вид живых игрушек. Такими они и предстали перед падкой на все новое парижской публикой.

Блеск и оживление мировой столицы вначале ошеломили путешественников; шумная уличная жизнь, вереницы экипажей, пестрота и богатство одежд — все это казалось чем-то несоизмеримым рядом с замкнутым укладом жизни немецких и австрийских городов; даже изящная Вена в сравнении с Парижем выглядела чопорной и провинциальной. Рекомендательное письмо, полученное отцом в дороге, привело их к соотечественнику Мельхиору Гримму, выдающемуся парижскому журналисту и соратнику энциклопедистов. Благодаря

этому знакомству семья Моцартов получила представление и об общественной жизни города. Острота социальных разногласий, переживаемых Францией, получила отражение в нескончаемых литературных и театральных спорах, утверждавших основы новой эстетики.

В центре этой борьбы находился оперный театр: старая придворная опера имела еще много приверженцев, отстаивавших неприкосновенность высоких традиций «лирических трагедий» Рамо и Люлли. Они не представляли себе оперной сцены без мифологических героев, без пышной декламации и закругленных жестов, без многолюдных балетных и хоровых сцен, организованных со стройностью военного парада. Таковы были неизблемые устои театрального искусства королевской Франции.

Но против этих обветшалых устоев открыто протестовал новый, демократический зритель, поддерживая детище ярмарочных балаганов — комическую оперу, упорно пробивавшую себе дорогу к признанию. Простота сюжетов и музыкаль-

ного языка, гибкость форм этого нового национального оперного жанра, соединявшего разговорные и музыкальные сцены, привлекали симпатии все более широкого круга зрителей. Когда Моцарты приехали в Париж, комическая опера уже перебралась из балаганов в здание итальянской комедии и теперь отвоевывала ведущее положение на отечественной сцене. Вокруг нее все еще велась жестокая журнальная полемика, и противники, не щадя копий, защищали свои воззрения.

Воинственность этих споров и необычная для немецкого музыканта активность аудитории не вызвали сочувствия в душе Леопольда Моцарта; он был воспитан в строгих бюргерских правилах, и свобода нравов и поведения, свойственная парижанам, казалась ему распущенностью; но французская музыка, в особенности исполнительские силы Парижа, привели его в восторг, и он пользовался всяким случаем, чтобы приобщить детей к сокровищам музыкальной жизни столицы.

В Версале они слушали превосходную хоровую церковную музыку: своими пев-

чими и великолепными органистами Франция по праву гордилась уже несколько столетий, так же как и отлично дисциплинированным симфоническим оркестром. Еще со времени Люлли этот оркестр считался первым в Европе; публичные концерты, на которых, как правило, исполнялись новые симфонические произведения отечественных и зарубежных композиторов, неизменно привлекали широкую и разнообразную аудиторию.

Наряду с этой новой формой концертной жизни в аристократических салонах по-прежнему культивировались изысканные камерные вечера клавесинной и ансамблевой музыки. Но и сюда уже проникла освежающая струя, будоражившая аристократические вкусы: на этих концертах Вольфганг услышал выдающегося клавесиниста и композитора Шоберта. Силезец по происхождению, он уже несколько лет как акклиматизировался в Париже. Музыка его, покорявшая парижан необычайной для галантной эпохи драматичностью, оставила глубокий след в памяти гениального ребенка.

Неудивительно, что масса новых впечатлений пробудила в мальчике потребность писать: вскоре после приезда в Париж Вольфганг сочинил первые свои четыре сонаты для клавесина и скрипки, которые отец счел возможным напечатать. Они вышли в январе 1764 года. К этому времени Париж был Моцартами завоеван: дети являлись главной музыкальной достопримечательностью столицы, приманкой всех парижских великосветских концертов: они часто выступали публично и так же, как и в Вене, были особо обласканы при дворе. На новый год им даже разрешено было стоять возле королевского стола, что считалось особой честью. В апреле, после двух открытых концертов, прошедших с огромным успехом, Леопольд Моцарт, решив продолжать путешествие, повез семью дальше, в Лондон.

Больше года прожили Моцарты в столице Англии, и почти все это время интерес публики к выдающимся детям не ослабевал. Испытания, которым подвергался Вольфганг на концертах, становились с каждым месяцем все сложнее и серьезнее:

«Все, что он знал, когда мы уезжали из Зальцбурга,— писал Леопольд Моцарт друзьям, — ничто по сравнению с тем, что он умеет сейчас»<sup>9</sup>. И, действительно, восьмилетний Вольфганг за год сделал успехи огромные: в читке с листа и импровизации для него не существовало трудностей; он импровизировал аккомпанементы к партиям певцов и флейтистов, мгновенно сочинял мелодии к заданному басу. Во время одного из домашних посещений (в Лондоне желающие могли посещать детей на дому, предлагая им любые испытания) известный английский ученый Д. Баррингтон попросил Вольфганга симпровизировать итальянскую оперную арию — любовную или арию ревности — и был поражен его врожденным драматическим чутьем и темпераментом.

Пребывание в Англии еще шире развило музыкальный кругозор мальчика. Здесь он услышал монументальные оратории Генделя, поразившие его своим величием, здесь же пылко пристрастился к вокальному искусству итальянцев: отец, предполагавший, что театр сыграет значи-

тельную роль в судьбе его сына, начал возить его в итальянскую оперу, а один из крупнейших певцов лондонского театра — Манцуоли — даже занимался с мальчиком пением.

Однако наибольшее влияние на развитие ребенка оказала встреча с прославленным лондонским композитором Иоганном Кристианом Бахом. Это был немец по национальности, младший отпрыск замечательной музыкальной династии Бахов. Оставшись подростком после смерти великого своего отца — Иоганна Себастьяна, скончавшегося на родине в полной неизвестности, он твердо решил проложить для себя новый путь. Девятнадцати лет, тайком от старшего брата (Филиппа Эммануила — тоже выдающегося композитора, работавшего в Берлине), Бах уехал с оперной труппой в Италию. Там ему повезло: он был признан одним из вождей молодой неаполитанской школы; оперы его шли на всех итальянских сценах, не меньшую популярность завоевали симфонии и клавесинные произведения. Теперь для него действительно были

открыты все пути, и, приехав в Англию, он оказался баловнем даже крайне взыскательной лондонской публики.

Этот блистательный тридцатилетний композитор проявил по отношению к маленькому своему «коллеге» не только интерес, но и искреннюю нежность; он проводил с ним за инструментом целые часы, импровизируя, играя в четыре руки или знакомя со своими сочинениями.

В музыке Иоганна Кристиана ничто не напоминало строгий полифонический стиль отца, его возвышенные философские идеи и образы: певучие, ласкавшие слух темы в клавесинных сонатах и концертах, чувственная прелесть вокальных мелодий в оперных ариях — все это представляло тот новый, подчеркнуто жизнелюбивый светский стиль, который, зародившись в Италии, постепенно покорял Европу. Именно это «земное» начало творчества Кристиана Баха, его радостное ощущение жизни, легкость и гибкость мелодий нашли живой отклик в душе ребенка и в известной мере определили характер ранних творческих опытов Вольфганга.

Со времени лондонской поездки композиция начинает занимать все большее место в его жизни: свободные от концертов дни он посвящает сочинению, пробуя свои силы уже не только в области клавесина и скрипки, но и в вокальной и даже симфонической музыке. К четырем парижским его сонатам вскоре прибавились четырехручная клавесинная соната, написанная для себя и сестры, и шесть сонат для клавесина, скрипки (или флейты) и виолончели, опубликованных в Лондоне. Три виртуозные сонаты Кристиана Баха он переложил в виде концертов для клавесина с оркестром. Небольшие же клавесинные сочинения Вольфганга составили уже целый сборник танцев, рондо, вариаций и отдельных частей сонат. По просьбе мальчика, отец начал исподволь знакомить его и с особенностями оркестрового письма.

Однако первые его симфонии возникли неожиданно: сочинил он их во время болезни отца, когда был всецело предоставлен самому себе. Боясь беспокоить больного, Вольфганг не касался инструмента и не обращался к отцу с вопросами. Он пи-

сал совершенно самостоятельно, обнаружив такое ясное понимание формы, голосоведения и характера оркестровой музыки, что его симфонические сочинения вскоре были успешно исполнены публично.

Итак, если в Лондон Вольфганг приехал главным образом как виртуоз, то уезжал он отсюда уже композитором. Когда по настоятельному приглашению голландского посла Моцарты из Лондона отправились в Гаагу, а оттуда в Амстердам, программа некоторых концертов была целиком составлена из собственных инструментальных произведений маленького музыканта.

За девять месяцев, проведенных в Голландии, появились еще одна симфония, шесть новых сонат для клавира и скрипки и целая тетрадь клавесинных каприччио; клавирные вариации, написанные мальчиком на тему популярнейшей нидерландской песни «Вильгельм ван Нассау», видимо, напомнили ему о родных напевах: вскоре он создал нечто вроде оркестровой фантазии, где наряду с нидерландской мелодией звучали старые австрийские на-

родные песни, знакомые ему с первых лет жизни. Вольфганг назвал свое произведение «музыкальной галиматъей» — так обычно называли шуточные произведения на народные темы немецкие и австрийские музыканты.

Жадный интерес к новым музыкальным впечатлениям отражен и в тех набросках, которые возникли на обратном пути домой: в Париже Вольфганг сочинил четырехголосный церковный хор, по дороге из Лозанны в Германию — четыре сонаты для клавира и пьесы для флейты, виолончели, валторны.

Решение вернуться назревало давно. Отпуск Леопольда Моцарта был сильно просрочен, и архиепископ несколько раз выражал свое неудовольствие; правда, самолюбию хозяина льстило то, что его «служащие» снискали известность в Европе, однако злоупотреблять его терпением не следовало. К тому же дети были крайне переутомлены. Они хворали часто и подолгу: в Гааге Наннерль заболела так опасно, что родители не надеялись увидеть дочь живой. Не успела она выздоро-

веть, как изнурительной лихорадкой заболел Вольфганг. Обоим необходим был полный, длительный отдых.

Но и обратный путь оказался нелегким: снова сенсационные концерты, снова соревнования ребенка с выдающимися взрослыми виртуозами в игре на органе, клавесине, в импровизациях на заданную тему.

Выступления следовали непрерывно в течение всего их долгого, более чем шестимесячного путешествия через Францию, Швейцарию (Женева, Лозанна, Берн, Цюрих) и резиденции немецких князей. Лишь в ноябре 1766 года, после нескольких блестящих концертов, состоявшихся в Мюнхене, семья оказалась снова в Зальцбурге.

Почти три года не был Вольфганг дома, и видно было, как сильно стосковался он по родным местам, по привычной обстановке; встречая старых знакомых, он выказывал бурную радость; да и всей семье казалось, что ничего нет лучше этого тихого и живописного уголка. Соседи с любопытством наблюдали за мальчиком,

ставшим за это время мировой знаменитостью. Однако выглядел он все таким же резвым, непоседливым ребенком, что и раньше: бегал по двору со сверстниками, с увлечением играл с ними в обычные уличные игры, а дома по-прежнему возился с собакой.

Это безмятежное времяпрепровождение длилось недолго: сразу же по возвращении возобновилась серьезная и систематическая работа. Отец, хорошо видевший пробелы в образовании сына, старался дома восполнить то, чего не успевал сделать во время путешествий. Общим образованием детей он тоже, по-видимому, руководил сам. Тетради с записями и старые учебники, сохранившиеся в библиотеке Леопольда Моцарта, помогли впоследствии определить круг этих повседневных занятий: помимо чтения, письма и решения арифметических задач, доставлявших Вольфгангу особое удовольствие, дети занимались географией и историей. Значительное место уделялось иностранным языкам — Вольфганг изучал латинский язык, обязательный для музыканта итальян-

янский (на котором он впоследствии свободно говорил и писал), а также французский и английский. Любые предметы давались мальчику легко, в особенности языки, история, рисование. К тому же, чем бы он ни занимался, он работал серьезно и с интересом.

Но с особым рвением относился он к музыкальным занятиям. Зимой отец начал с ним изучение контрапункта — одной из сложнейших областей в музыкальной подготовке композитора. Тетрадь с первыми упражнениями Вольфганга в многоголосии показывает пытливое стремление маленького композитора освоить трудные и незнакомые приемы письма. Эта теоретическая подготовка вскоре сказалась на его сочинениях, она дала возможность Вольфгангу свободнее развивать темы в крупных формах оркестровой и вокальной музыки.

В том же году он близко познакомился с жанром драматической духовной музыки, который играл большую роль в музыкальном обиходе Зальцбурга. Заинтересовавшись «чудом XVIII века», как

называли Вольфганга в Европе, архиепископ решил привлечь мальчика, наравне со взрослыми композиторами своей капеллы, к сочинению «духовного зингшпиля» — так назывались в ту пору музыкальные представления религиозного или морализующего характера. В Австрии они нередко сочинялись содружеством местных композиторов, причем каждый брал на себя написание одной из частей произведения. Десятилетнему музыканту и было поручено написать музыку к первой части зингшпиля, озаглавленного «Преступление против первой заповеди». По рассказам современников, архиепископ целую неделю держал мальчика у себя взаперти, не желая, чтобы отец помогал ребенку. Но Вольфганг с честью выдержал испытание, и произведение его было исполнено публично наряду с частями, написанными опытнейшими зальцбургскими мастерами<sup>10</sup>.

Весной 1767 года он снова вызвал восхищение своих земляков, сочинив небольшую латинскую оперу к традиционному празднеству окончания учебного года в университете.

Согласно старинному обычаю, в эти дни силами студентов разыгрывалась морализующая драма на латинском языке (автором ее обычно являлся преподаватель литературы или духовное лицо), а к ней присоединялась небольшая, тоже латинская опера, сочиненная местным композитором. Акты оперы и драмы обычно чередовались.

Как и большинство школьных текстов, либретто первой оперы Вольфганга «Аполлон и Гиацинт» было лишено сценичности. Высокопарные монологи, в которых герои упрекали друг друга, признавались в любви, высказывали сомнения или надежды, вряд ли могли вдохновить юного композитора. Но в эти годы текст либретто меньше всего интересовал мальчика. Сочиняя арии и дуэты, он усердно подражал в них итальянским вокальным образцам, проявив удивительную изобретательность в сочетании мелодий и умение придать оперным формам законченный характер.

Это раннее мастерство восхитило зрителей, юного композитора после спектакля долго не отпускали, и он до глубокой ночи

играл на клавесине, поражая земляков совершенством исполнения.

Как виртуоз-клавесинист, он в ту пору достиг подлинно высокого профессионального мастерства. Об этом можно судить не только по отзывам современников, но и по новым виртуозным обработкам чужих клавесинных сочинений, которые вошли в его репертуар. Готовясь к следующей концертной поездке, он перекладывал для клавира с оркестром труднейшие сонаты Филиппа Эммануила Баха, Л. Хонауэра, Иог. Шюберта, подобно тому как делал это в Лондоне с сонатами Иоганна Кристиана Баха.





## ОТРОЧЕСТВО



Осенью 1767 года в Вене ожидалась придворные торжества — предстояло бракосочетание юной эрцгерцогини Марии Иозефы с королем неаполитанским Фердинандом; учитывая это обстоятельство, Леопольд Моцарт в сентябре снова выехал с семьей в столицу Австрии. Но на этот раз путешественникам не посчастливилось: в Вене их встретила эпидемия оспы. Болезнь не пощадила и коронован-

ную невесту. Иозефа умерла, в придворных кругах царила растерянность, и случая выступить не предвиделось. Тем не менее, Моцартов уговорили не спешить обратно — император мог пожелать выслушать юных виртуозов в домашней обстановке.

Оберегая детей, Леопольд Моцарт к концу октября все же отвез их в моравский город Оломоуц (Ольмюц), однако оба они уже успели заразиться и тяжело перенесли болезнь; на целых девять дней Вольфганг совершенно потерял зрение. Только через два месяца, когда дети поправились, семья смогла вернуться в Вену; и тут выяснилось, что обстановка отнюдь не стала для них более благоприятной.

Правда, Моцарты были запросто приняты императрицей Марией Терезией, по-прежнему к ним благоволившей. Но, недавно овдовев, покровительница их перестала посещать театр, распустила капеллу и не устраивала у себя музыкальных вечеров. Отошла мода на дорого стоившие концерты и среди знати, сменившись увлечением общественными балами. Несмотря

на участие высокопоставленных друзей, дети в течение всей зимы 1768 года так и не смогли выступить публично. Только русский посол, князь Голицын, устроил у себя большое концертное собрание в их честь.

И все же поездка в столицу себя оправдала — Вольфганг получил здесь первый театральный заказ: директор венского придворного театра поручил мальчику написать итальянскую комическую оперу, которую обязался поставить, как только она будет закончена. Сделано это было в угоду молодому императору Иосифу II.

Подобное предложение было заветной мечтой Леопольда Моцарта. Он чувствовал, что местные музыканты начинают косо смотреть на выступления его сына. Подрастая, Вольфганг становился опасным соперником, и ему не прощали тех успехов, которые прощали шестилетнему «чуду». Опера должна была дать новое доказательство его гениальности и возбудить прежние сенсационные толки.

Мальчик в отцовские соображения не вникал; опера заинтересовала его сама по

себе, и он с детским пылом и смелостью принялся за сочинение. Придворный поэт — итальянец Кольтеллини — посоветовал ему взять пьесу Гольдони «Мнимая простушка», в которую он внес ряд дополнений и переделок.

Это было либретто, типичное для оперы-буфф — жанра, ставшего в ту пору предметом увлечения всей Европы. Незамысловатый сюжет, характерные бытовые персонажи, оживленное действие, легкий юмористический или лирический, но всегда подлинно народный характер музыки, — все это быстро создало ему всемирную славу. В венском театре работали превосходные итальянские артисты оперы-буфф — на высокий уровень их мастерства и должен был ориентироваться юный композитор.

Однако текст «Мнимой простушки», хотя и принадлежал в основном Гольдони, большими достоинствами не отличался. Сюжет был не нов (предприимчивая красотка, перехитрив двух закоренелых холостяков, устраивает судьбу брата, а заодно и свою собственную), интрига и диа-

логи далеко не обладали той легкостью и остроумием, которыми отличались лучшие спектакли буффа; характеры были очерчены схематично, и конфликт недостаточно мотивирован. Но Вольфганг по-прежнему не замечал недостатков текста: его детское воображение удовлетворили и банальный сюжет, и упрощенные комедийные характеристики.

Работа подвигалась быстро: с апреля по июль 1768 года были созданы увертюра и двадцать шесть вокальных номеров — вступительный квартет, свыше двадцати арий, дуэт и завершающие каждый акт финалы, то есть развернутые музыкальные построения, где, по ходу событий, свободно переплетались ансамблевые, речитативные и ариозные эпизоды.

Конечно, опера двенадцатилетнего композитора не выдерживала сравнения с произведениями лучших мастеров буффа: она и рядовым сочинениям этого жанра уступала в меткости музыкальных характеристик и логике развития образов. Удалось мальчику лишь отдельные сценические зарисовки, смысл которых он постиг

в меру своего художественного и жизненного опыта, — лирические арии обеих героинь, Розины и Гиацинты (созданные под несомненным влиянием родственных образов Кристиана Баха), комическая ария свирепого женоненавистника Кассандра, сетующего на чары обольстительной «простушки» Розины, наивная характеристика молоденькой служанки Нинетты. Здесь Вольфганг обнаружил юмор, лирический темперамент и живое сценическое воображение. Зато совсем не удался ему образ второго холостяка — трусливого, влюбчивого, вечно хнычущего Полидора. Не уловив иронии в его обрисовке, мальчик простодушно использовал для любовных жалоб героя скорбную арию из собственного духовного зингшпиля.

Но даже в промахах, естественных для столь неопытного драматурга, ощущалась сценическая хватка и смелость; по уровню же вокальной техники и владению оркестром «Мнимая простушка» вполне могла бы конкурировать со множеством итальянских опер средней руки, прочно державшихся в репертуаре.

По мере того как сочинение продвигалось, Вольфганг начал знакомить с ним певцов, стараясь примениться к особенностям их вокальных данных. Артисты, вначале предубежденные против маленького маэстро, вскоре были покорены его мастерством. Их восторженное отношение предвещало опере несомненный успех, однако премьера «Мнимой простушки» так и не состоялась.

Причины тому были разные, но главная — неприязненное отношение к Моцарту венских профессионалов-музыкантов. Многих из них возмущало предпочтение, оказанное императором двенадцатилетнему мальчику. Повторяя на все лады суждение выдающегося оперного композитора Глюка, не одобрявшего затею директора театра по причинам принципиальным (Глюк считал, что ребенку не может быть доступно главное — обобщенный смысл оперных образов и событий), они восстанавливали общественное мнение против Вольфганга и его отца. Эти нападки смущали певцов, порождая нездоровые слухи, и в конце концов заставили директо-

ра отступить от своего предложения. Не помогло и обращение к императору. Материально директор не был зависим от двора, у него были свои сложные хозяйственные расчеты, и он не собирался ссориться из-за мальчика с рядом влиятельных музыкальных деятелей. Не отказывая Моцартам официально, он упорно оттягивал премьеру и, наконец, дал понять отцу, что если тот будет настаивать на своем, он обеспечит произведению его сына провал.

Это было тяжелым ударом для отца и горькой обидой для Вольфганга, вложившего в создание «Мнимой простушки» много искреннего увлечения и труда. К этому прибавились материальные затруднения: собственные сбережения Моцартов пришли к концу, а выплата зальцбургского оклада с марта месяца была прекращена. Выручило и несколько утешило семью новое предложение, исходившее от известнейшего венского врача Месмера: Вольфганг должен был написать одноактную немецкую оперетту для его домашнего театра. Это заставило мальчика быстро

переключиться на другую работу, увлекшую его еще сильнее, чем предыдущая.

Так, вслед за итальянской, возникла первая национальная опера Моцарта «Бастьен и Бастьенна» — миниатюрный музыкальный спектакль, где вокальные и инструментальные номера чередовались с разговорными сценами. Создавая его, Вольфганг не мог опереться на классические образцы, их в Австрии еще не было: отечественный комедийный стиль только начинал складываться, и на основной придворной сцене — в Бургтеатре — все еще ставились исключительно обработки французских и итальянских опер.

Но во втором столичном театре am Kärntnertor (у Каринтийских ворот), где с давних пор обосновались национальные труппы, с огромным успехом шли спектакли «народной комедии»; это были импровизированные пьесы, изобиловавшие песнями, ариями и музыкальными ансамблями. Критика высокомерно их не признавала и упорно боролась с влиянием этого «низменного», как ей казалось, жанра на широкую публику. Со стороны двора

талантливый коллектив отечественных актеров тоже зачастую подвергался жестоким гонениям. Тем не менее, популярность его росла год от года, и ведущие народные комики имели горячих поклонников среди самых разных слоев венского общества.

Во время пребывания в столице маленький Моцарт и его отец были частыми посетителями Кернтнертор-театра. С жанром народной комедии мальчик был хорошо знаком еще раньше, в Зальцбурге; подобные представления издавна культивировались как в студенческом, университетском театре, куда Вольфганг имел доступ чуть ли не с младенческого возраста, так и в превосходном самодеятельном театре, организованном матросами из Лауфена (передвижные лауфенские спектакли пользовались такой известностью, что труппа отваживалась выступать и за пределами области, в соседних княжествах). Помимо этого, в Зальцбург часто наезжали профессиональные странствующие труппы, в репертуаре которых народная комедия занимала весьма почетное место.

Любопытно, что сценическая внешность, повадка и костюм главного героя такого рода спектаклей (он носил обобщенное имя Гансвурста) воспроизводили тип, характерный именно для местного, зальцбургского крестьянства, и этот колоритный облик ведущие комики сохраняли повсюду, даже на венской сцене.

Живые впечатления, связанные с народным театром, несомненно, должны были облегчить Вольфгангу работу над опереттой. К тому же он имел здесь дело с родным языком и родными песнями, которые уже научился обрабатывать в инструментальных произведениях. Да и сюжет спектакля — незатейливая история ссоры и примирения влюбленных — больше говорил его воображению, чем меркантильная интрига «Мнимой простушки».

Либретто «Бастьена и Бастьенны» не было отечественного происхождения. Основой его явилась пьеса выдающейся французской актрисы Фавар: эта веселая пародия на комическую оперу Руссо «Деревенский колдун» была, вероятно, знакома Моцартам со времен их парижской

поездки. Но теперь в руках у Вольфганга был немецкий ее вариант, сделанный в 1764 году режиссером венской народной комедии Ф. В. Вейскерном. Перевод был вольный, и галльское остроумие, присущее пьесе Фавар, уступило в нем место грубовато-добродушному юмору венских предместий. Однако простота фабулы и наивная мораль, воспевавшая целомудренную любовь «детей природы» — крестьян, сохранили простодушное очарование, присущее оригиналу.

Безыскусственный лиризм положений и характеров нашел отклик в музыке Вольфганга, привлекательной своей свежестью, народностью и поэтичностью. Скромные арии и дуэты песенного типа, оживленный крестьянский танец, два маленьких хора и идиллическая «пасторальная» увертюра — все это обладает удивительной законченностью и чистотой стиля — чертой, сделавшей оперетту жизнеспособной; она до сих пор ставится на родине композитора.

Таким образом, в двенадцатилетнем возрасте Моцарт уверенно стал в ряды на-

циональных оперных композиторов; однако продолжить этот опыт ему удалось только через пятнадцать лет, когда, будучи уже зрелым художником, он вновь получил возможность создать немецкую оперу для венского театра. В течение всего этого долгого промежутка времени Вольфганг, как и другие крупные музыканты, был прикован к господствовавшим жанрам итальянской оперы и на преодолении чужеземных традиций оттачивались его талант драматурга и вокальное мастерство.

Вена дала новый толчок развитию мальчика и в области музыки симфонической: множество превосходных домашних оркестров, исполнявших на музыкальных собраниях произведения старых и современных композиторов, гастрольные иностранные виртуозы, многочисленные дворцовые, общественные и семейные празднества с традиционным музыкальным оформлением — все это возбуждало в нем интерес к оркестру и его возможностям. Итальянские влияния были очень сильны во всей Австрии, но у венских композиторов они

издавна объединялись с местными фольклорными традициями; это способствовало созданию самобытного типа симфонии с характерным для нее энергичным и жизнерадостным обликом и тщательной разработкой всех оркестровых партий. Достижения венцев не прошли мимо внимания Вольфганга, и три новые симфонии, написанные в столице Австрии, оказались значительным шагом вперед по сравнению с теми первыми детскими сочинениями, которые были созданы в Лондоне.

В последние дни пребывания в Вене он написал также торжественную мессу и концерт для трубы, предназначенные для встречи императора в новой церкви сиротского приюта. Учреждение это находилось под покровительством иезуитов и пользовалось в Австрии большой популярностью. Как и большинство церковных приютов той поры, оно представляло собой нечто вроде музыкальной школы, где воспитывались мальчики — певчие и инструменталисты. На их силы и были рассчитаны хоровые партии мессы, равно как и концерт для трубы, блестяще исполненный одним

из молодых приютских виртуозов. Событие это венские газеты описывали во всех подробностях, уделив почетное место работе Вольфганга: «Вся музыка... к этим торжествам,— писали они,— была заново написана известным своими исключительными талантами Вольфгангом Моцартом, двенадцатилетним сынком господина Леопольда Моцарта, состоящего на службе в княжеской Зальцбургской капелле; к общему одобрению и удивлению, автор сам ее исполнил, дирижируя с величайшей точностью, и при этом сам пел мотеты»<sup>11</sup>.

Вскоре после исполнения мессы, в январе 1769 года, семья вернулась в Зальцбург.

Почти год отделяет венскую поездку от нового и очень важного для Вольфганга путешествия в Италию. Год этот он прожил в Зальцбурге, усиленно занимаясь с отцом. Архиепископ, желая смягчить тяжесть первого театрального поражения Вольфганга, приказал поставить «Мнимую простушку» силами своей капеллы; легкий буффонный стиль был чужд

зальцбургским певцам, воспитанным на духовной музыке, и они плохо справились с театральным первенцем Моцарта. Но архиепископ остался доволен и разрешил юному композитору именоваться придворным концертмейстером.

В этом году Вольфганг много писал для церкви, создав ряд крупных духовных произведений — две мессы, офферторий и «Te deum» для четырехголосного хора с оркестром, но столь же обильную дань отдал бальной оркестровой музыке, занимавшей немалое место в музыкальном обиходе города. 49 менуэтов сочинил он только к зальцбургскому новогоднему карнавалу, в разгар которого вернулся из Вены. Писал он их сериями, по шесть танцев и больше, охотно применяясь к наличному составу музыкантов и пробуя различные сочетания инструментов — то струнные с деревянными духовыми, то струнные с валторной, или смешанный состав с трубами и без труб.

Увлечение это завершилось летом появлением трех концертных сюит, в строении которых менуэту принадлежала сущест-

венная роль; подобные развлекательные оркестровые пьесы были широко распространены в южных областях Австрии.

С давних пор здесь укоренилась традиция сопровождать общественные и семейные празднества общедоступными концертами, часто происходившими на открытом воздухе: летом городские улицы то и дело оглашались призывными звуками оркестров, исполнявших пьесы маршевого и танцевального склада, объединенные в блестящую сюиту. Именовалась эта праздничная музыка различно — «серенада», «дивертисмент», «кассация», «финальная музыка», «ночная музыка», «ноктюрн», — но по содержанию, характеру и строению была однородной.

Оживленная, жизнерадостная, подчас несколько официальная, подчас шутливая, она была наследницей старой танцевальной сюиты XVII века. Правда, за столетие изменилось не только название: от прежних чопорных танцев, составлявших сюиту, остались лишь менуэт и полонез, вошедшие в моду в первой половине XVIII века; вместо традиционной увер-

тиоры появился бойкий марш, которым музыканты начинали и заканчивали свое выступление; быстрые крайние и медленные срединные части подверглись влиянию новых оркестровых форм — симфонии и концерта. Однако основные черты жанра сохранились неизменными — это была общедоступная бытовая музыка, тесно связанная с народным искусством и рассчитанная на самый широкий круг слушателей.

Все три произведения Вольфганга («Серенада», «Дивертисмент», «Кассация») непосредственно примыкают к этой давней национальной традиции: лаконичное сонатное аллегро в первых частях, медленные средние части с романсного типа мелодией, подчеркнутой «гитарным» сопровождением (пиццикато, либо засурдиненное звучание струнных), легкие заключительные рондо — все это мы найдем во множестве современных ему развлекательных сюит.

Чисто моцартовские черты здесь едва намечаются. И все же, в контрастной смене тем — то шумных и блистательных, то

задумчивых или детски шаловливых,— в том, как естественно вплетаются элегические интонации в безмятежно веселое и шутовское настроение, царящее в этих пьесах, уже узнается присущее Моцарту мелодическое богатство.

Наибольшее очарование сюит заключено в задорных народных напевах (ими особенно богата серенада) и ряде юмористических и программных штрихов, впервые проникающих в симфоническое творчество юного композитора. Финал дивертисмента — настоящая охотничья пьеса, с бодро звучащими песенными мелодиями, а в заключительных тактах марша кассации Вольфганг применяет забавный комедийный прием: главная тема появляется в сокращенном виде и, словно сжавшись, потихоньку ускользает от слушателя.

Однако, помимо этих работ, очень важных для творческого роста Вольфганга, на 1769 год приходится сравнительно мало сочинений. Вероятно, большую часть времени мальчик отдавал виртуозным упражнениям на клавесине и усиленным теоретическим занятиям с отцом.

Вольфганг и в самом деле готовился к решающему испытанию, которое вскоре ему предстояло: Леопольд Моцарт во что бы то ни стало решил повезти сына в Италию: только тот музыкант, который там совершенствовался и получал признание италянцев, мог рассчитывать на большой и прочный успех.

Они выехали вдвоем в декабре 1769 года, запасшись письмом от дружески расположенного к ним венского придворного композитора Гассе. Через неделю путешественники были уже по ту сторону Альп, в городе Роверето; здесь неожиданно нашлись старые знакомые отца и люди, знавшие о Вольфганге понаслышке. Едва успев передохнуть, Вольфганг уже выступал в доме барона Тодеша, а когда на следующий день он решил поиграть в церкви на органе, весть об этом собрала такую толпу, что дорогу к хорам пришлось прокладывать силой: впереди Вольфганга шли несколько здоровенных мужчин, расчищавших для мальчика путь.

Подобного рода сцена повторилась в Вероне, куда они приехали через несколь-

ко дней. Экспансивность итальянцев, их врожденная музыкальность, демократизм их музыкальной культуры — все содействовало успеху Моцарта, создавая вокруг его выступлений более активный и широкий отклик, чем где бы то ни было. Мантуанские газеты писали, что мальчик этот рожден, чтобы затмить всех признанных мастеров музыки.

Программа, с которой выступал Моцарт, показывает, что к поездке он готовился с особой тщательностью. Она состояла из четырнадцати-пятнадцати самых различных номеров: сюда входили собственная симфония, которой он дирижировал, сидя за клавесином, клавесинные и скрипичные концерты, также исполненные автором, и трио, в котором Вольфганг играл партию скрипки; обширную часть программы занимала импровизация в различных видах и жанрах музыки. Вольфганг сочинял арии на любой текст, предложенный публикой, и сам их пел, сочинял сопровождение к чужим концертам и ариям, которые слышал в первый раз, импровизировал сонаты и фуги. Неуди-

вительно, что после подобных концертов и специальных испытаний, в которых тринадцатилетний мальчик доказал, с какой свободой он владеет всеми, даже самыми сложными, жанрами драматической музыки, миланский оперный театр, считавшийся тогда лучшим в мире, отважился заказать ему большую оперу. Заказ этот не стеснял дальнейших концертных планов: впереди было десять месяцев, и путешественники могли свободно располагать собой. Лишь в сентябре Вольфганг должен был представить речитативы, сам же мог приехать в ноябре, чтобы, по традиции того времени, работать над сольными партиями вместе с певцами. Постановка оперы была приурочена к следующему новогоднему карнавалу.

Путешествие продолжалось, и в марте 1770 года Моцарт оказался в Болонье — центре научной музыкальной мысли Италии. Среди членов Болонской музыкальной академии самым авторитетным являлся знаменитый падре Мартини — францисканский монах, известный в Европе как выдающийся композитор церковной и

инструментальной музыки, а еще больше как теоретик, историк и педагог. За те несколько дней, что Моцарты пробыли в Болонье, мальчик сумел покорить его сердце: фуги, написанные Вольфгангом на заданные ему темы, привели этого выдающегося контрапунктиста в восхищение.

Концерты во Флоренции, где Моцарты пробыли почти месяц, а затем в Риме и Неаполе еще больше укрепили славу Вольфганга и сблизили его с художественной жизнью страны. Мальчик осматривал исторические достопримечательности, музеи и картинные галереи, усиленно посещал оперные спектакли, знакомясь с манерой исполнения и сложившимися особенностями итальянского музыкального театра; это практически подготовило его к сочинению собственной оперы для Милана.

Как велика была восприимчивость мальчика к новым для него явлениям искусства, какую роль играла при этом его феноменальная память, можно представить хотя бы по следующему случаю: певцы сикстинской капеллы в Риме исполняли

знаменитое многоголосное «Мизерере» композитора Грегорио Аллегри. Произведение это, написанное для двух хоров, объединенных в девятиголосном заключении, исполнялось лишь два раза в году, причем оба раза на страстной неделе. Рукопись его не показывали никому. Вольфганг после первого же прослушивания записал всю партитуру по памяти, и сделал это без единой погрешности против оригинала.

Получив из рук папы орден «Золотой шпоры», которым из австрийских композиторов до того был награжден лишь Кристофор Глюк, Моцарт снова направился в Болонью и здесь засел за сочинение оперы. Два месяца, проведенные в неустанном труде и близком общении с падре Мартини, предельно развили у мальчика свободу контрапунктической техники. Успехи его в этой области композиции были так поразительны, что в августе 1770 года Болонская академия избрала его своим членом, оказав четырнадцатилетнему мальчику честь, которой удостаивались лишь самые выдающиеся композиторы.

26 декабря в Милане состоялась постановка оперы Вольфганга «Митридат, царь Понтийский». Это было обширное произведение на трагедийный сюжет из древней истории; как и во всех итальянских героических операх, первенствующую роль здесь играли виртуозные арии. Либретто, принадлежавшее туринскому поэту В. А. Чинья-Санти, представляло итальянскую обработку расиновской трагедии и обладало несомненными драматическими достоинствами.

В основе сюжета лежал конфликт политический — борьба понтийского царя Митридата против римской тирании. Он обострялся семейной драмой — соперничеством сыновей Митридата, влюбленных в невесту отца. Бурные чувства героев и патриотический подвиг Митридата, сумевшего стать выше семейных разногласий, приобрели в трактовке Чинья-Санти несколько условный характер, вообще присущий жанру «серьезной» оперы («seria»). Но это искупалось четкостью построения и поэтичностью замысла.

Так же, как два года назад в Вене, так

и теперь, в Милане, раздавались голоса, протестовавшие против заказа подобной оперы подростку, да еще иностранцу, вряд ли способному овладеть характерными приемами итальянской вокальной школы. Однако уже первые репетиции опровергли всякие сомнения в мастерстве Вольфганга. Произведение, состоявшее из тридцати двух арий и четырех дуэтов, обладало всеми чертами парадного театрального стиля, присущего опере «seria», — величию, блеском, виртуозностью. Вокальные партии были написаны в точном расчете на миланских певцов и выгодно оттеняли их достоинства. Работа представляла превосходную копию итальянских образцов, и крайнюю молодость композитора выдавали разве что непреодоленная кое-где угловатость письма и виртуозные излишества, весьма естественные в его возрасте.

Подлинное лицо композитора здесь узнать было бы трудно: непосредственный темперамент Вольфганга, лиризм, драматичность лишь изредка прорывались сквозь условную схему типовых арий.

На первых трех представлениях юный маэстро сам, сидя за клавесином, дирижировал оперой, и успех ее превзошел самые смелые ожидания. После каждой арии начинались овации и крики: «Да здравствует маэстрино!» «Митридат» выдержал подряд двадцать представлений с переполненным залом. Это было редкостью даже для Италии. 5 января Филармоническая академия в Вероне в свою очередь избрала юного Моцарта своим членом.

Затем последовал заслуженный отдых: приглашения на различного рода приемы и увеселения следовали одно за другим. Отец и сын посетили Турин, успели к знаменитому карнавалу в Венеции, на обратном пути заехали в Падую, где Вольфганг получил заказ на ораторию («Освобожденная Бетуллия»). Концерты его повсюду проходили с блестящим материальным успехом. По возвращении в Милан юного музыканта снова ждала удача — театр предложил ему написать вторую оперу для карнавала 1773 года. На этот раз был обусловлен и значительно более высокий гононар. Одновременно Моцарты

узнали о том, что императрица австрийская намерена заказать Вольфгангу театрализованную серенаду (так назывались музыкальные спектакли, специально приуроченные к какому-либо празднеству). Она предназначалась к предстоящей в Милане свадьбе сына Марии Терезии — эрцгерцога неаполитанского Фердинанда с принцессой моденской. Согласно этикету, серенада должна была в аллегорических образах отразить разумные и счастливые отношения высокопоставленной четы.

Торжества намечались на осень. Поэтому после четырех месяцев, проведенных дома в Зальцбурге (апрель—август 1771 года), Вольфганг оказался снова в Милане.

Празднества начались 15 октября 1771 года торжественным въездом эрцгерцога, а затем несколько дней в разукрашенном театре шли представления: сначала опера знаменитого Гассе «Руджиеро» с двумя пышными балетами в антрактах, а на следующий день театрализованная серенада Моцарта «Асканио в Альбе» — пастушеская идиллия в аллегорическом вкусе

эпохи, тоже сопровождаемая балетными сценами. Свежесть и изящество мелодий, ясность форм, покоряющая талантливость молодого автора, выражавшаяся в тонкости гармонического языка, свободе вокального стиля и поразительной законченности произведения,— все это вызвало всеобщее восхищение. Серенаду повторили на следующий день и потом до конца празднеств ставили значительно чаще, чем оперу Гассе. Отец Вольфганга был вправе писать домой, что серенада сына отодвинула на второй план произведение их друга и покровителя. Императрица Мария Терезия, заказавшая серенаду, помимо оплаты подарила мальчику золотые часы с собственным изображением; это расценивалось как знак величайшей милости.

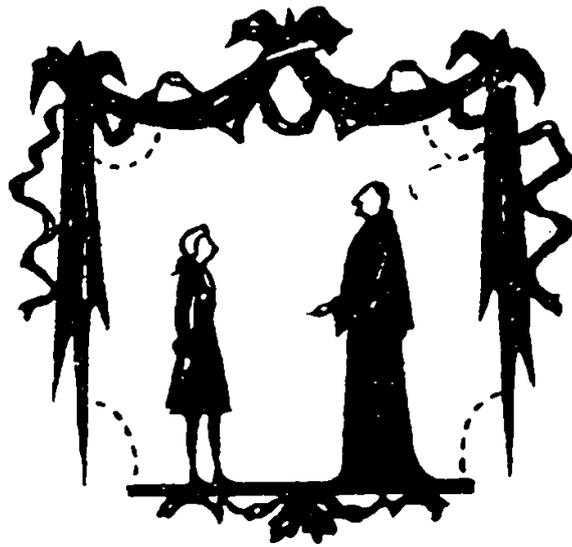
Но обратная сторона монаршей милости выглядела иначе: именно в эти дни Мария Терезия наставительно писала восемнадцатилетнему эрцгерцогу: «Вы просите у меня взять в услужение молодого зальцбургца. Не пойму, зачем это вам, так как не думаю, чтобы вы нуждались в композиторе или других ненужных людях.

Если это все же доставит вам удовольствие, не стану вас удерживать. Говорю это к тому, чтобы вы не обременяли себя людьми бесполезными и никогда не давали такого сорта людям звания вашего служащего. Служба обесценивается, когда люди рыщут по всему свету, как нищие; и, кроме того, у него большая семья»<sup>12</sup>.

Таковы были крепостнические взгляды всех высокопоставленных покровителей на людей искусства: эксплуатируя талант ребенка, потом подростка, они меньше всего считали себя ответственными за его дальнейшую судьбу. Чем старше становился Вольфганг, чем полнее раскрывалась его индивидуальность, тем выше относились к нему высокие покровители. Успехи в Италии оказались последними лучами его ранней славы. Пятнадцатилетний мальчик стоял на пороге жестокого кризиса, который вскоре круто изменил его жизнь. Ни он, ни отец не могли предвидеть поворота. Успех серенады внушил Вольфгангу еще большую уверенность в своих силах, и он с увлечением думал о работе над новой оперой.

Но тревожное ожидание перемены уже беспокоило обоих. К концу поездки отец получил извещение о тяжелой болезни архиепископа; это заставило Леопольда Моцарта ускорить отъезд, и к середине декабря 1771 года путешественники вернулись домой. На следующий день умер старый архиепископ Сигизмунд Шраттенбах. Через три месяца владыкой Зальцбурга стал граф Иероним Колоредо, человек, по слухам, суровый и деспотический. Это означало, что сравнительно свободным и долгим отлучкам Моцартов, которые снисходительно терпел прежний хозяин, пришел конец. Как и все дворцовые служащие, они с тяжелым сердцем ждали приезда нового правителя области.





## НА ПОРОГЕ ЮНОСТИ



В апреле 1772 года Иероним Колоредо прибыл в свою вогчину. Ко дню его встречи Вольфганг приготовил театрализованную серенаду «Сон Сципиона», используя текст Метастазियो, несколько видоизмененный в связи с данным событием.

Серенада прославляла государственные таланты архиепископа; она приравнивала их к мудрости и добродетели Сципиона Африканского, оценившего в своем про-

роческом снѣ преимушества «постоянствѣ» перед «счастьем».

Эта официальная аллегория не сумела вдохновить Моцарта, и писал он музыку без большой охоты. В вокальных номерах он привычно следовал итальянским образцам, только оркестровая партия (особенно в сцене пробуждения Сципиона с ее красочными гармониями и тонкой лепкой оркестровых фраз) обнаруживала бóльшую свободу мысли.

Серенада, видимо, понравилась новому архиепископу — он утвердил Вольфганга в звании придворного концертмейстера и даже назначил ему довольно приличный для такого молодого музыканта оклад — 150 гульденов.

Но с первой же встречи отношения между Моцартами и их новым хозяином установились неприязненные: архиепископа удивляла и раздражала «чрезмерная», как ему казалось, преданность отца интересам сына, еще больше раздражали его независимый ум и ранняя зрелость Вольфганга, в особенности же то чувство собственного достоинства и свобода обращения, кото-

рые развили в нем путешествия и слава. Все это казалось ему неприличным для обыкновенного служащего. Он был бы совершенно согласен с императрицей Марией Терезией в том, что его придворным не зачем «рыскать по свету, как нищим»; интересы капеллы должны быть для них выше собственных. До поры до времени он молчал и даже дал согласие на поездку в Милан для постановки оперы, твердо решив, однако, прибрать обоих музыкантов к рукам. Отец, с первых же дней правильно оценивший резкое изменение условий, понял, что необходимо все усилия направить на то, чтобы сын его получил службу вне Зальцбурга. Надежды свои он связывал с постановкой новой оперы в Милане. В ожидании либретто Вольфганг с увлечением работал над симфоническим жанром, и отец видел, с какой силой разворачивалось дарование сына.

За восемь месяцев, проведенных Вольфгангом на родине, в нем произошел тот внутренний перелом, который подростка сразу превращает в юношу. Возможно, что зальцбургские события впервые за-

ставили его задуматься над сложностью человеческих отношений и вопросы, до сих пор не имевшие для него особого значения, теперь приобрели бóльшую остроту. Возможно, что жизнь в домашнем кругу пробудила в нем сознательный интерес к родному искусству. Не случайно он в эту пору почувствовал тяготение к песне и сочинил подряд несколько произведений на тексты немецких поэтов — Гюнтера, Канитца и других, стихи которых, вероятно, знал с детства.

Особой пытливостью отличались его поиски в области симфонической музыки, где он тоже как бы нащупывал путь от италянизированных образцов к национальным формам мышления. Оркестровые произведения, написанные в этот период, представляют существенно новое явление на его пути.

До сих пор Вольфганг усваивал особенности музыкальной речи разных народов так же легко и непринужденно, как дети в раннем возрасте усваивают языки. По временам можно было думать, что эта легкость восприятия ослабит естественные

Связи с родным искусством, если бы то в одном, то в другом произведении не проступали с неожиданной яркостью национальные черты.

Отчетливее всего сказывались они в серенадах и дивертисментах. Характерно, что к этой области оркестровой музыки Вольфганг во время путешествий почти не притрагивался, но стоило ему ступить на родную почву, как вновь появлялись непритязательные бытовые сюиты, окрашенные народными оборотами. Пьесы эти, видимо, непосредственно объединялись в его воображении с родным пейзажем, обычаями, с обликом и взаимоотношениями близких людей.

Сложнее обстояло дело с симфониями. При первом же знакомстве с Италией Вольфганг испытал на себе сильнейшее воздействие ее блестящей и темпераментной оркестровой культуры. В четырех симфониях, появившихся во время поездки 1770 года, он откровенно подражал и форме итальянской симфонии, и ее виртуозной мелодике, и инструментовке, где основную нагрузку несет струнная группа,

а духовые только поддерживают гармонию.

Правда, даже здесь нельзя говорить о слепом подражании: пытаюсь овладеть открывшимся перед ним богатством, мальчик все же сохранял известную независимость, хотя бы в строении певучих тем, где прорывались совсем не итальянские, а присущие именно ему, Вольфгангу, задушевные интонации.

В следующей серии из четырех симфоний, созданной все под тем же сильным впечатлением, но уже дома в Зальцбурге, признаки самостоятельности укрепились: тоньше стала трактовка духовых инструментов, сложнее разработка тем; то тут, то там проскальзывали чуждые итальянцам полифонические приемы развития, некоторые партии были выдержаны в концертном стиле, принятом в отечественных серенадах.

Ко времени второй итальянской поездки относятся еще более смелые попытки придать всем частям симфонии стилистическое единство и таким образом добиться большей цельности впечатления. Эту

задачу он решал и летом 1772 года в Зальцбурге, где с мая по август, одна за другой, возникли шесть интереснейших юношеских симфоний. Каждый из них Вольфганг сообщил индивидуальный отпечаток, сказывавшийся и в тематике и в методе разработки; все голоса оркестра приобрели значительно бóльшую подвижность и контрастность, что свидетельствовало уже не об итальянских, а о венских влияниях.

Очевидно, в сознании юноши происходила переоценка явлений, с которыми он успел столкнуться во время путешествий. Еще ребенком тянулся он к тому, что в европейском искусстве являлось наиболее передовым и отвечало демократическим устремлениям эпохи,— в свое время это были страстные порывы музыки Шоберта, ласкающая и стремительная звучность произведений Кристиана Баха, драматический пафос или увлекательная веселость итальянской оперы и симфонии. Теперь в его орбиту вошел новый представитель музыкального мышления эпохи, и влияние его грозило затмить все прежние кумиры.

Это был Иозеф Гайдн — гениальный австрийский музыкант, соотечественник Моцарта и его старший современник.

С произведениями его Вольфганг был знаком уже несколько лет. Они были сравнительно широко распространены в Австрии; в Зальцбурге к тому же жил родной брат великого композитора, Михаэль Гайдн, образованный и талантливый музыкант, служивший, как и Леопольд Моцарт, в архиепископской капелле. Но до сих пор Вольфганг словно издали присматривался к своему новому избраннику — по-настоящему понял и оценил он Гайдна лишь после окончательного возвращения из Италии.

В новых своих симфониях он еще стоял на распутье между возрастающими национальными склонностями и неостывшим увлечением итальянским искусством.

Это противоречие сказалось и в работе над новой оперой. Вольфганг подошел к ней, вооруженный более сложным психологическим опытом, и текст «Лючио Силлы» прочел иначе, чем два года тому назад читал «Митридата»; за оперными

персонажами и традиционными ситуациями он неожиданно ощутил живых людей и реальную остроту их отношений. Это и предопределило особенности его музыкальной трактовки.

Либретто, принадлежавшее любителю-драматургу Джованни да Гамерра, значительно уступало достоинствам либретто «Митридата»; несмотря на вмешательство Метастазиио, принявшего участие в его доработке, здесь было много сценических просчетов. Но сюжет оперы сам по себе не мог не пленить воображение шестнадцатилетнего Вольфганга. В преступной страсти римского тирана Люцио Силлы, задумавшего силой отнять невесту у своего друга сенатора Чечильо, в героической борьбе Чечильо и Юнии за свое счастье, в их заговоре против тирана и внезапном прозрении Силлы — во всем этом был элемент высокой патетики и лирической взволнованности, родственной поэтическому воображению подростка.

В общей композиции оперы и строении арий Вольфганг все еще оставался верен старым традициям итальянской оперы,

но прежнего строгого подчинения им здесь уже не было. Образы влюбленных — Юнии и Чечильо — больше всего привлекавшие молодого автора, оказались развиты с такой драматической полнотой и тонкостью, которые оставили далеко позади все предыдущие его сценические опыты. Даже в зрелые годы, достигнув признания в Вене, Моцарт считал возможным предлагать певцам для исполнения в концерте любимые арии своей юношеской оперы.

Особой новизной и значительностью была отмечена сцена свидания Юнии и Чечильо на кладбище. Романтическая обстановка, тайная встреча влюбленных после долгой разлуки, близость смертельной опасности — все это заставило Моцарта нарушить рамки условной итальянской любовной тематики.

Он создал сцену, волнующую подлинным драматизмом: призыв Юнии к тени погребенного отца и ее трагический дуэт с Чечильо по силе и реалистичности выражения уже предвосхищают сцену гибели командора и дуэт мести Анны и Оттавио в «Дон-Жуане» — одну из самых вдох-

новенных страниц зрелой драматургии Моцарта.

Выразительная декламация, естественно переходящая от патетики к лирике, богатство оркестровых красок, играющих здесь первостепенную роль, были необычны для итальянской оперы «seria» и утверждали своеобразный сценический почерк юного драматурга.

Может быть, именно поэтому опера не упрочила положения Моцарта среди его итальянских поклонников и миланский театр не обеспечил его новым заказом.

Таким образом, последняя поездка Моцартов в Милан ничего не изменила в их судьбе: несмотря на несомненный успех оперы «Лючио Силла», поставленной 26 декабря 1772 года, несмотря на неизменно шумный успех концертов Вольфганга, все попытки отца обеспечить сыну постоянную работу при каком-либо из итальянских дворов кончались неудачей: к крайнему своему возмущению, он каждый раз встречал уклончивое и настороженное отношение тех самых итальянских меценатов, которые так щедро осыпали

Вольфганга похвалами. Самобытность дарования юноши, сказывавшаяся теперь на каждом шагу, смущала многих.

Она дала о себе знать и в шести квартетах, созданных Моцартом в Милане. Казалось бы, именно Италия пробудила в нем интерес к камерным произведениям, и первый квартет, два года тому назад написанный в Лоди, показал бесспорное влияние изящного стиля Саммартини. Вольфганг и в этот приезд охотно заимствовал приемы итальянских квартетистов, однако непосредственность, с какой он излагал свои мысли, меньше всего отвечала галантной манере итальянцев. Певучие темы моцартовских квартетов своей безыскусственностью скорее напоминали песенные мелодии, характерные для серенадной и дивертисментной музыки его родины; в финалах не было той безудержной веселости, которая со времен оперы-буфф утвердилась в заключительных частях любого итальянского инструментального произведения; средние же части поражали почти чрезмерной серьезностью и вдумчивостью. Такими красками итальян-

янцы в камерной музыке еще не пользовались.

Новизна их могла вызвать недоумение знатоков, а может быть, и недовольство: талант Моцарта не подчинялся вкусам итальянских меценатов, не подчинялся всеми признанной главенствующей традиции. Этого Италия никому не прощала, и Вольфганг мгновенно утратил ее благосклонность. Принужденный уехать на родину в Зальцбург, он больше ни разу в Италию не возвращался, никогда больше не имел дела с миланским театром.

Отец и сын все еще не могли себе представить, что судьба их определилась окончательно; покинув Италию, они мечтали об устройстве в столице Австрии. Им повезло на первых порах, и, вернувшись в марте 1773 года в Зальцбург, Вольфганг недолго пробыл дома: летом архиепископ отбыл в Вену и там задержался, предоставив отпуск своим служащим. Это дало возможность обоим Моцартам последовать за ним.

Два с лишним месяца, проведенные в Вене, завершили процесс созревания юно-

ши. Семнадцатилетний Вольфганг с увлечением принимал участие в театральной и концертной жизни столицы, становившейся в последние годы все более оживленной: в оперном театре шла открытая борьба между партией, возглавляемой смелым новатором Глюком, и поклонниками Гассе, защищавшими традиции итальянской оперы «*seria*»; в среде профессионалов и любителей по этому поводу велись нескончаемые споры. Три года тому назад Глюк вынес на суд публики третью реформаторскую оперу — «Парис и Елена», снабдив ее воинствующим предисловием о задачах музыкальной драмы. Теперь он работал над «Ифигенией в Авлиде» — новым произведением, предназначенным для Парижа. Австрийская трибуна стала ему тесна, он не видел возможности шире развернуть здесь свою реформаторскую деятельность. Но венская опера была богата талантами, и при дворе быстро входил в силу последователь Глюка — молодой, энергичный итальянец Антонио Сальери.

Широкая публика в сложные театраль-

ные споры не вникала; она по-прежнему увлекалась оперой-буфф, и произведения Галуппи, Пиччини, Анфосси, Гассмана пользовались у венцев огромной популярностью.

Столь же многообразна была и концертная жизнь, в которой участвовали и старые мастера — симфонисты Вагензейль, Штарцер, Монн, Вангалль, Кальдара — и молодые композиторы. Однако первое место безоговорочно принадлежало здесь Иозефу Гайдну. Работая капельмейстером в имении князя Эстергази, он в Вену приезжал сравнительно редко, но произведения гениального мастера исполнялись повсюду. Богатство мысли, заключенное в его симфониях и дивертисментах, их великодушная энергия и характерный народный юмор, свежесть мелодического языка и виртуозное владение оркестром окончательно покорили сердце Вольфганга. С этой поры Гайдн становится его учителем, не в буквальном смысле слова (в ту пору они еще не были знакомы, да и позднее Моцарт никогда не занимался у Гайдна), но в самом веском и значительном: стар-

ший современник помог юноше ощутить себя национальным композитором.

Шесть струнных квартетов, написанных в эти месяцы Вольфгангом, говорят о его сознательном сближении с Гайдном.

Камерный жанр сравнительно недавно вошел в музыкальную практику Европы, и особенности сочетания четырех родственных струнных инструментов еще не были оценены по достоинству. Композиторы рассматривали квартетный состав как миниатюрный вариант оркестра; поэтому итальянские квартеты по изложению и материалу мало чем отличались от развлекательной симфонии, австрийские — от дивертисментов и серенад. Соотношение инструментов тоже было традиционным: ведущая роль принадлежала скрипкам, а то и одной только скрипке, остальные голоса сводились к простому сопровождению.

Гайдн в так называемых «солнечных квартетах» (1772 год) впервые обратился к более углубленной, строгой тематике и начал работать над самостоятельным развитием всех партий. Моцарт пошел по

тому же пути: поручая тему то одному, то другому инструменту, прибегая к полифонической разработке материала, он добивался того естественного и оживленного движения голосов, которое привлекало его у Гайдна. Нетерпеливое стремление усвоить приемы венского мастера еще сковывало его свободу, но обычная живость интонаций, внезапные тени, омрачающие безмятежный рисунок мелодии, стремительные переходы от одной темы к другой обнаруживают, что индивидуальность молодого автора отнюдь не была подавлена.

Протекло немало лет, прежде чем не только Моцарт, но и значительно более зрелый Гайдн достигли классической завершенности квартетного стиля, но путь к раскрепощению камерного жанра был найден, и позднее ему суждено было занять почетное место в творчестве обоих композиторов.

В Вене были написаны и другие произведения Моцарта: большая серенада, заказанная Вольфгангу к свадьбе сына зальцбургского военного советника Андреттера (крупная оркестровая сюита под-

чёркнуто концертного характера), клавирные вариации на тему арии Сальери, хоры к драме Геблера «Тамос» — все эти сочинения говорят об интенсивной творческой деятельности юноши.

Но как бы ни были плодотворны дни, проведенные в Вене, в сентябре пришлось с нею проститься. Моцарты пришли к печальному выводу, что вырваться из тисков зальцбургской службы невозможно. Никто из столичных меценатов не заинтересовался судьбой Вольфганга. Император, гостивший в Польше и вернувшийся оттуда только в сентябре, даже не нашел времени его принять. Окончательно потеряв надежду на лучшее устройство, отец и сын принуждены были вернуться домой. Круг замкнулся: Вольфганг оказался в полной зависимости от своего деспотического хозяина.





ПУТЬ  
*ж*  
ЗРЕЛОСТИ



Кипучая концертная деятельность юноши оборвалась внезапно. В семнадцать лет он испытал уже всю непрочность и изменчивость вкусов публики и понял, что его искусство, пока он был ребенком, служило для нее лишь забавой и развлечением. Теперь, в расцвете своего таланта, он оказался прикованным к провинциальному городку, где все было для него тягостным: и рабская зависимость от местного вла-

дыки — архиепископа, и чванство провинциальной аристократии, не считавшей возможным удостоить музыканта кивком головы, и непроходимая ограниченность зальцбургских обывателей. Он был оторван от всего, что одушевляло его детство, — от столичных концертов, театра, общения с выдающимися людьми. Музыкант с мировым именем оказался на положении слуги у барина-самодура: часами должен был он просиживать по утрам в передней архиепископа, ожидая вместе с лакеями приказаний на сегодняшний день, вечером же в форменной одежде музыканта являться в концертный зал. По договору Моцарт обязан был участвовать в домашних концертах как клавесинист и оркестровый скрипач. А так как граф Колоредо сам любил играть на скрипке и охотно садился за пульт в своем оркестре, то симфоническая музыка исполнялась во дворце ежедневно.

Если бы не вынужденный характер придворного музицирования, эти частые выступления не казались бы Вольфгангу обременительными. Симфоническая музы-

ка была его давней страстью, а зальцбургский оркестр, не входя в число лучших капелл страны, был все же неплохим коллективом.

Еще при старом хозяине в нем насчитывалось до пятидесяти оркестрантов и все группы были обеспечены исполнителями. В праздничные дни к ним присоединялись приглашенные городские музыканты.

Состав оркестра был довольно сильный: ведущие места в капелле занимали итальянцы. Их было четверо, и это были способные, образованные музыканты. Еще сильнее были местные виртуозы — трубачи и валторнисты; некоторые из них свободно владели несколькими инструментами. При надобности часть гобоистов заменяла недостающих флейтистов, а трубачи садились за пюпитры виолончелистов или альтистов. Подобное совмещение специальностей в немецких оркестрах было явлением обычным.

Культура исполнения, правда, оставляла желать многого. Без конца выступая на вечерах, приемах, трапезах и торжественных выходах хозяина, оркестр не ус-

певал заниматься художественной отделкой вещей и играл, по словам Чарльза Бернея, «скорее жестко и шумно, чем деликатно и в лучшем вкусе»<sup>13</sup>. Зато произведений исполнялось множество, и притом самых различных; светских дилетантов привлекала главным образом прелесть новизны.

Дирижировали в Зальцбурге поочередно (неделя на неделю) придворный композитор и главный концертмейстер, должность которого занимал Леопольд Моцарт. Выбор и порядок исполняемых вещей зависел от них, поэтому Вольфганг имел широкую возможность писать для оркестра и слушать свои произведения.

И он, действительно, писал без устали: за годы зальцбургской службы была создана большая часть его симфоний, серенад и дивертисментов. Это могло бы примирить юношу с новым положением, если бы отношения с архиепископом не становились с каждым днем все более тягостными и мучительными.

Новый хозяин Моцартов был крепостником по самому своему характеру и

управлял делами княжества с барским пренебрежением к интересам своих подданных. Архиепископ Колоредо был умен и обладал несомненными качествами государственного деятеля — волей и талантом организатора, но грубость, нетерпимость и непомерное властолюбие делали его общество невыносимым даже для людей одного с ним круга. От служащих своих он требовал полного и беспрекословного подчинения, отказа от какого бы то ни было проявления воли и желания. К тем, кто покорно отдавал себя в его власть, архиепископ бывал строг, по-своему справедлив, иногда милостив, но малейшее проявление независимости он пресекал беспощадно. Естественно, что отношение его к Моцартам, с самого начала настороженное, вскоре дошло до острой неприязни. Отца архиепископ постепенно постарался отстранить от активного участия в придворной музыкальной жизни, хотя, зная ему цену, в должности не снизил. С сыном у него установились отношения сложные и острые — мучительные для слуги и вызывавшие гневное раздражение хозяина. Не-

обычайное дарование юноши не могло не импонировать честолюбию архиепископа. Но с первого дня службы и до последнего он неуклонно пытался сломить его волю, принизить и приучить к покорности. Колоредо добивался своей цели грубостью и унижениями, которым постоянно подвергал и Вольфганга и его отца, мелочным контролем над поведением юноши, его работой, его знакомствами.

Не будучи в состоянии придраться к Моцарту как клавесинисту, он уничижительно отзывался о его игре на скрипке, сопровождая исполнение симфоний ядовитыми замечаниями на его счет; сочинения Вольфганга он подвергал оскорбительной критике и высокомерно требовал исправлений. Собственный вкус и собственные суждения об искусстве сиятельный дилетант считал непогрешимыми.

Моцарт же видел в нем весьма посредственного скрипача, не справлявшегося даже с оркестровой партией (в трудных местах за архиепископа играл первый скрипач — итальянец Брунетти), и ограниченного, консервативного любителя: во всем,

что касалось инструментальной музыки, Колоредо был ревностным приверженцем итальянской школы и отступления от нее допускал только в пьесах, сопровождавших его трапезы; в оперном искусстве он разбирался совсем слабо и потому относился к нему крайне пренебрежительно.

Но наблюдения эти приходилось держать при себе. Возражений архиепископ не терпел, и его преследования Вольфганг должен был сносить молча, ничем не выдавая своего возмущения.

Возможно, что другому, менее стойкому и мужественному молодому художнику такая резкая перемена судьбы нанесла бы непоправимый удар и сломила бы его волю. Но Моцарт не сдавался. Деятельная, жизнелюбивая натура помогала ему выдерживать все испытания.

Он находил утешение в дружеской атмосфере семьи, в чудесной природе Зальцбурга, в ласке матери, счастливой тем, что сын постоянно находится около нее, в общении со старыми друзьями дома, а главное,— в творчестве. В те часы, когда он писал, он не чувствовал ни своей

унизительной зависимости от архиепископа, ни одиночества. С каждым годом крылья его расправлялись шире и росла уверенность в себе.

Огромный запас музыкальных знаний и впечатлений, вынесенных из путешествий, теперь приобрел новое значение и направленность. Вольфганг не отказывался от сокровищ, которыми так давно и прочно владел: его по-прежнему привлекали плавная красота итальянской оперной мелодии, изящество и ритмическая свобода музыкальной речи французов, задушевные интонации чешских, словацких и венгерских песен, слышанных в детстве или воспринятых через музыку венских композиторов. Этот драгоценный груз бережно хранился в его памяти.

Но теперь он выбирал отсюда лишь то, что органически срасталось с его собственной музыкальной речью, становившейся все более гибкой, свободной, слитной во всем своем, пусть даже противоречивом, богатстве. Теперь Вольфганга интересовали не внешние особенности народной и профессиональной музыки, а самое

ее существо — смысл, идея, характер. Поэтому, вероятно, даже привычные мелодические обороты, которыми он охотно пользовался наравне со всеми своими современниками, в его трактовке приобретали особую одухотворенность, действенность и утраченную было свежесть. Он обладал величайшей способностью гения — все видеть и слышать заново. Новым было и содержание его музыки.

Казалось бы, внешняя жизнь Моцарта протекала спокойно и уравновешенно. Семья жила в достатке. Тесное жилище близ набережной реки Зальцах, где родился Вольфганг, сменили на другую квартиру, более обширную и удобную, где отец заботливо обставил комнату для работы сына. Вольфганга и Наннерль окружала молодежь, большей частью дети служащих архиепископа и отпрыски солидных буржуазных семейств. Молодость брала свое, и Вольфганг охотно участвовал в незатейливых увеселениях, на которые так падки были зальцбургцы.

Выдающееся дарование открыло ему двери и в аристократические дома, где

преподавал отец и где сам он выступал в домашних концертах. Живой, острый ум юноши, свобода обращения, чувство собственного достоинства, все то, что разъяряло архиепископа, обычно привлекало к нему других. Постепенно и в светской среде нашлись у него поклонники и даже друзья, к которым он относился с обычной своей приветливостью.

Но внутренний его мир — мир художника — ничего общего с этой жизнью зальцбургского обывателя не имел; об этом свидетельствуют симфонии, созданные в первый год его службы, особенно те три, что были написаны в конце 1773 года, вскоре по возвращении из Вены<sup>14</sup>. Это — вершина юношеского симфонизма Моцарта. Смело раздвигая внешние границы произведения и заставляя все группы инструментов деятельно участвовать в разработке тем, семнадцатилетний автор ставит перед собой сложнейшую проблему — органического развития целого. Драматизируя форму симфонии, подчеркивая ее наиболее характерные черты, он почти декларативно подчиняет все

темы, все части, все этапы развития музыки воплощению господствующей мысли.

Так возникли на редкость законченные концепции, удивляющие своей контрастностью.

Рядом с ля-мажорной симфонией — воплощением юношеской энергии и радостного чувства общения с природой — соль-минорная встает как предвестница скорбных и страстных образов зрелого Моцарта. Резко выделяясь в кругу жизнерадостных симфоний XVIII века, она даже среди произведений Моцарта кажется необычной гостьей. Но именно потому она открывает доступ к затаенным мыслям и чувствам композитора.

Уже начальная мелодия гобоя, сопровождаемая упрямыми синкопами скрипок, передает состояние человека, полного дерзаний, протеста и скорби. Душевная тревога пронизывает всю симфонию — и первую часть с ее дерзкими акцентами, внезапными взрывами *fortissimo* после едва слышного *piano* и короткой траурной кодой, и полную скрытого напряжения медленную часть, и драматический менуэт

(своим мрачным упрямством он уже предвосхищает менуэт соль-минорной симфонии 1788 года). Только в трио менуэта, подобно мечте, возникает трогательный лирический образ; но это просветление мимолетно — его сменяет новый порыв горестных и мятежных чувств в финале.

Моцарт неожиданно раскрыл здесь всю меру своей душевной зрелости, высказал давно накопившийся протест против всего, что сковывало его творческую волю, его ум, воображение, надежды, и сделал это с такой смелостью и прямоотой, на какую не решался ни один из современных ему музыкантов. Эта драматическая исповедь вводит нас в мир глубоких душевных противоречий — поэтических взлетов и скорбных выводов, идеалистических мечтаний и бурной жажды деятельности — мир, который поэты и драматурги той поры отразили в литературном движении «бури и натиска».

Симфония Моцарта не случайно появилась в том же году, что и «Гётц фон Берлихинген» Гёте, и только на несколько ме-

сяцев опередила «Вертера». В ней, как и в гётевских произведениях, прозвучал обличительный голос молодого поколения.

В Австрии и Германии — странах с отсталой государственной жизнью, раздробленных, консервативных, но обладавших огромной потенциальной силой в лице передовых своих людей — молодежь в политической борьбе не участвовала. С тем большей страстью устремлялась она в поэзию, литературу, драматургию, музыку, и ненависть ее к косности феодальных и мещанских устоев сообщала немецкому искусству предреволюционных десятилетий небывалую активность и пылкость.

Правда, гневные чувства современников нашли в музыке Моцарта более изысканное выражение, чем в произведениях большинства молодых литераторов того времени: строгие традиции, воспринятые им от старых отечественных музыкантов, и обширное знакомство с музыкальной культурой других европейских стран уберегли его от преувеличений и неистовств. Идеи «бури и натиска» нашли в его симфонии четко оформленное, изящное, при всем своем дра-

матизме, воплощение. Но смелость дерзаний, острота и новизна темы, мужественная энергия изложения сближали молодого автора с радикальными представителями отечественной революционной мысли.

Подобное произведение не могло прийтись по вкусу архиепископу. Убежденный поклонник рационалистических теорий, он требовал от искусства прежде всего формальной логики и ненавидел все, что не сразу поддавалось ее контролю. Сложный драматический замысел Моцарта должен был показаться хозяину не только непонятным, но и неприемлемым.

Трудно считать случайностью то, что после замечательных достижений 1773 года Моцарт неожиданно перестает писать симфонии и не пишет их долго — больше четырех лет, хотя именно к этой области его последнее время влекло особенно сильно. Нужно было очень веское противодействие, чтобы заставить юношу поступиться своими стремлениями, и такое противодействие ему, видимо, было оказано.

Не сочувствовал смелому новаторству Вольфганга и отец, о чем можно судить

по некоторым его осторожным высказываниям: «То, что тебе чести не сделает, пусть лучше останется никому неизвестным»<sup>15</sup>, — писал он сыну через несколько лет, объясняя, почему не дал ему с собой в Мангейм партитуры его симфоний.

Как бы то ни было, симфония исчезла из поля зрения Моцарта почти на все время его пребывания в Зальцбурге. Не найдем мы в произведениях последующих лет и такого откровенного воплощения душевных конфликтов. Острота протеста, возможно, со временем сгладилась или была сознательно подавлена. Но романтическая приподнятость образов осталась и по-прежнему одухотворяла сочинения Вольфганга. Не исчез и преимущественный интерес его к оркестровой музыке, только господствующее место с 1774 года заняли в его творчестве серенада и, несколько позднее, сольный концерт. В этих развлекательных жанрах легче было найти точку соприкосновения с аристократическими любителями. В то же время они были доступны самому широкому кругу слушателей.

Поводов к созданию бытовой музыки в Зальцбурге было много, и Моцарт всегда был обеспечен заказами. Помимо непрерывных заданий архиепископа, все трапезы, приемы и развлечения которого сопровождались симфонической музыкой, он охотно писал концертные сюиты и для других домов, аристократических и буржуазных. Зимой, во время рождественского карнавала, а летом — в июне и ближе к осени, когда знать снова собиралась в город и пышно справлялись свадьбы и именины, ежегодно появлялись на свет его блестящие серенады, кассации и дивертисменты, открывавшие все новые и новые стороны в старинном национальном искусстве. Именно Моцарту суждено было поднять его на наибольшую высоту и исчерпать до конца богатейшие возможности бытовых жанров.

Толчок к решительному сдвигу в этой области дала опять-таки последняя поездка в Вену (1773 год): трудно сказать, что тут сыграло бóльшую роль — благотворное влияние музыки Гайдна с ее юмором и изобретательностью или яркость впечат-

лений, связанных с уличной жизнью столицы; важно, что с той поры в бытовой музыке Моцарта появилось новое свойство — масштабность, массовость, ощущение простора и движения; оно и обусловило подлинно симфонический размах его новых произведений.

Серенады Моцарта представляли теперь обширные сюиты, чаще всего из семи-восьми частей; шумное сонатное аллегро и блестящее рондо обычно обрамляли здесь две или три медленные пьесы, чередовавшиеся с менуэтами. Композиции эти впечатляли своей динамичностью, обилием живописных штрихов и смелыми контрастами.

Едва ли не самой привлекательной их чертой являлась красочность оркестровки. Традиция бытовой музыки предоставляла композитору полную свободу в выборе инструментов: можно было применять любой состав — однородный, смешанный, камерный, симфонический. Самый принцип инструментровки скорее всего мог бы называться импровизационным: полностью оркестр выступал обычно только

в крайних частях, в остальных допускалось самое различное сочетание инструментов.

Излюбленным приемом было выдвижение солиста; если среди музыкантов оказывался хороший скрипач, флейтист или трубач, для него специально предназначалась одна или несколько частей сюиты. Слабых же музыкантов композиторы любили поддразнивать, помещая в их партиях нарочито фальшивые ноты. Любая остроумная шутка, выдумка, шалость здесь всячески поощрялись. Этот непринужденный стиль оркестровки породил множество новых, характерных тембровых сочетаний, интереснейшие же достижения его заключались в сопоставлении нескольких солирующих инструментов.

Подобные затеи искренне увлекали Моцарта, и в инструментовке своих серенад и дивертисментов он бывал неистощимо изобретателен и находчив. Иногда он разделял оркестр, добиваясь юмористического или живописного эффекта, при этом выбор инструментов каждый раз бывал неожидан и смел. В «Ночной серена-

де»<sup>16</sup>, изящной развлекательной пьесе, написанной к новогоднему карнавалу 1776 года, участвуют два струнных оркестра — концертирующий (две скрипки, альт и контрабас) и сопровождающий, где к обычному квартету струнных добавлены литавры. Последний на всем протяжении серенады скромно держится в тени, лишь изредка вставляя реплики в изысканную речь концертирующего состава; но подчас он, словно вырываясь из подчинения, делает эти реплики нарочито невпопад — то вдруг грянет туш, то другой юмористической выходкой подчеркнет свою независимость. Оркестры, видимо, были расположены на известном расстоянии друг от друга, благодаря чему подобные несовпадения воспринимались слушателями еще острее.

В «Ноктюрне»<sup>17</sup> — тоже новогодней серенаде, созданной в следующем году, появляются уже четыре миниатюрных оркестра, каждый из которых состоит из струнного квартета и двух валторн. Расположив их в разных местах, Моцарт создает эффект тройного эха: мелодия,

прозвучавшая в первом оркестре, повторяется поочередно остальными, но произносится каждый раз все более сокращенно и таким образом как бы постепенно истает в пространстве.

Тонкое ощущение оркестровых красок придает бытовой музыке Моцарта особое очарование. Однако достижения его этим не ограничиваются. Развивая отечественные традиции, он уделяет особое внимание солирующим инструментам, предназначая для них в серенадах то виртуозные, то задушевные пьесы. Наиболее значительную роль отводит он скрипке, для которой пишет и быстрые блестящие рондо, и певучие лирические части. В сопоставлении с грациозными менуэтами или шумными праздничными маршами, в исполнении которых участвовал весь оркестр, эти пьесы выделяются глубиной трактовки и свободой использования выразительных средств инструмента. В большой ре-мажорной серенаде<sup>18</sup>, написанной, видимо, сразу же по возвращении из Вены (а может быть, еще и в самой Вене), средняя медленная часть представляет

собой одну из самых поэтических страниц моцартовской лирики. Широкая, необычайно выразительная мелодия концертирующей скрипки дополняется здесь мягким напевом тоже солирующего гобоя; возвышенный, мечтательный характер этой музыки ставит серенаду в один ряд с лучшими юношескими симфониями Моцарта.

В таких серьезно и широко задуманных произведениях Моцарт обычно привлекает обширный оркестровый состав, часто приближающийся к симфоническому: так, упомянутая ре-мажорная серенада написана для струнного квартета, двух гобоев (или двух флейт), фагота, двух валторн и двух труб.

Со временем Моцарт все свободнее и живописнее строит свои сюиты, обогащая праздничные, жизнерадостные картины не только мечтательными, но и драматическими штрихами.

Одной из вершин его бытовой музыки является знаменитая Хаффнер-серенада, предназначенная к свадьбе дочери бургомистра Елизаветы Хаффнер<sup>19</sup>. Торже-

ственность события Моцарт подчеркнул усиленным оркестровым составом (струнный квартет, два гобоя или флейты, фагот, валторны и трубы), обилием частей и их монументальностью. Он создал вдохновенную поэму, охватывающую широчайший круг чувств и настроений, от высокой патетики до интимной лирики и шутки. В гениальном соль-минорном менюэте здесь появляются даже оттенки трагические, казалось бы, совсем неподходящие к данному случаю. Но именно это богатство мысли, контрастность тематики, ритма и темпа придают серенаде особую значительность.

Раздвигая и усложняя таким образом границы серенады, Моцарт все смелее сближал ее с жанром симфонии.

В дивертисментах происходило иное: переходя от смешанного состава к однородному и стремясь к самостоятельности каждой партии, композитор все больше склонялся к камерному стилю.

По богатству образов и настроений дивертисменты равноценны серенадам, но почерк композитора здесь интимнее, тонь-

ше, прихотливее. Моцарт охотно скрещивает в них особенности разных национальных стилей, подчеркивая этим смену настроений. В дивертисменте си-бемоль мажор, относящемся к 1777 году и написанном для графини Лодрон<sup>20</sup>, уютная музыка первой части обнаруживает связь с отечественным лендлером, а искрометный финал, которому предшествует драматический речитатив струнных, — с итальянской увертюрой-буфф. Те же сопоставления мы встретим и в фа-мажорном дивертисменте, созданном годом раньше, но тоже к именинам графини Лодрон<sup>21</sup>. Жизнерадостное и мужественное Allegro сменяется здесь Andante grazioso во французском вкусе, а после менуэта следует глубоко национальное в своей задушевной мечтательности Adagio; торжественное вступление к финалу уже предвосхищает характерные черты музыки царства Заратро из «Волшебной флейты», но самый финал не имеет ничего общего с возвышенным философским миром — он полон той беспечной, бьющей ключом веселости, которая представляет собой харак-

терную особенность бытовой развлека-  
тельной музыки.

Но как бы ни были неожиданны подоб-  
ные контрасты, Моцарт всегда умеет  
объединить части в связное и стройное це-  
лое; мало того, любая из этих скромных  
бытовых пьес отмечена печатью подлин-  
ного вдохновения. Таковы даже застоль-  
ные дивертисменты, написанные по зака-  
зу архиепископа. Моцарт и их сочинял с  
увлечением, так как мог вводить сюда ста-  
рые народные песни и экспериментировать  
с любым составом. Благодаря остроумию  
и свежести изложения обычные, всем  
знакомые мелодии звучали в них ново и  
увлекательно; прикладное назначение му-  
зыки сказывалось только в подчеркнуто  
легкой фактуре и лаконизме частей.

Строил подобные сюиты Моцарт са-  
мым различным образом: иногда начинал  
с медленной части, включал вариации,  
маленькие рондо и танцы, например по-  
лонеэ. Так построено несколько диверти-  
сментов, написанных для двух гобоев,  
двух фаготов и двух валторн в 1775 —  
1777 годах<sup>22</sup>. В двух других дивертисмен-

тах для двух флейт, пяти труб и четырех литавр, появившихся один в 1773, другой в 1776 году<sup>23</sup>, Моцарт чередует торжественные фанфары с музыкой танцевального характера. Видимо, пьесы эти были рассчитаны на определенный церемониал: тушем встречали появлявшихся в зале знатных гостей, танцы же, вероятно, исполнялись в промежутках между сменой блюд.

Многочисленные развлекательные сюиты, относящиеся к данному периоду жизни композитора, естественно связываются и с обликом Моцарта-юноши и со всем строем зальцбургской жизни, полной своеобразного уюта и общительности.

Но существовала и другая сторона быта, столь же для города характерная; она тоже оставила след в творчестве Моцарта: одновременно с бытовыми пьесами он непрестанно сочинял крупные духовные произведения — мессы, литании, оффертории — и этой области музыки отдавал едва ли не бóльшую часть своего времени и сил.

Духовную музыку архиепископ предпо-



•  
Дворец графов Лодрон в Зальцбурге  
С картины Иог. Мих. Заттлера (около 1825 г.)



Вольфганг Моцарт в семилетнем возрасте  
с отцом и сестрой. Концерт в Париже  
Акварель Л. Г. де Кармонтель

читал всякой другой, поэтому Вольфгангу для церкви приходилось писать особенно усердно. Поощрял его к этому и отец: последние годы Леопольд Моцарт все меньше участвовал в светской жизни города и все внимательнее относился к своей работе органиста в городском соборе. Будучи человеком глубоко религиозным, он старался укрепить интерес сына к области духовной музыки и с особым старанием разучивал с певчими его произведения.

Вольфганг и сам любил писать для хора; его с детства волновало звучание множества человеческих голосов, сливавшихся в стройные созвучия, а большие виртуозные соло, допускавшиеся католической службой, иногда казались совсем родственными оперной музыке. Воодушевляясь, он драматизировал сольные партии, и образы, ограниченные религиозной тематикой, подчас становились в его трактовке сценически выразительными. Но вольностей он себе здесь не разрешал: архиепископ их бы не потерпел, да и строгие традиции зальцбургской духовной музыки, которые

Вольфганг привык уважать, требовали известных творческих ограничений.

Иллюзорная близость к оперной музыке только разочаровывала его. Он испытывал возрастающую тоску по театру, — это была одна из самых болезненных сторон его зальцбургской жизни. Ни материальное благополучие, ни нежная забота семьи, ни мимолетные юношеские увлечения, пережитые в эту пору, не могли заглушить постоянно нараставшего чувства неудовлетворенности. Он не мог забыть того ни с чем не сравнимого творческого подъема, который овладевал им при воплощении в музыке образов живых людей, не мог поверить, что теперь, когда дарование его созрело, он надолго оторван от сцены. Но никаких надежд поставить оперу в Зальцбурге не было: архиепископ не скрывал своей неприязни к этому виду музыкального творчества, да и в соседних провинциальных городах опера, за редким исключением, не пользовалась популярностью.

Отечественные меценаты к национальным силам относились так же высокомер-

но, как прусский король Фридрих II, заявивший, что пению немецких певцов предпочитает лошадиное ржанье; поэтому своих артистов в Австрии и Германии было мало, да и подготовкой их никто не занимался. Набрать немецкую труппу даже в столице было бы, вероятно, делом сложным. А содержать дорогих итальянских певцов могли позволить себе только правители крупнейших княжеств. Перспектив, видимо, не было никаких. И все же, на втором году службы Моцарта, счастье неожиданно повернулось к нему лицом — он получил из Мюнхена предложение написать оперу к новогоднему карнавалу 1775 года. Один из прежних поклонников Вольфганга, граф фон Цейль, вспомнив о нем, подсказал эту мысль баварскому курфюрсту Максимилиану III. Такому влиятельному заказчику архиепископ отказать не мог, и Моцарт получил возможность вновь испытать свои силы в оперной драматургии.

О самой поездке в Мюнхен, памятной ему со времен детских концертных гастролей, он мечтал, как о радостном событии.

Это был большой город с оживленной общественной жизнью, и музыкальная культура его была значительно выше, чем в Зальцбурге; курфюрст Максимилиан был превосходный гамбист, не уступавший многим профессионалам; сестра его, вдовствующая курфюрстина саксонская, часто и подолгу гостившая у брата, была хорошей певицей, ученицей Гассе, и даже сочиняла итальянские оперы. При дворе постоянно устраивались музыкальные академии (так в ту пору назывались большие концерты) и многое предпринималось для того, чтобы улучшить оркестр и укрепить вокальные силы княжеской капеллы.

В придворном театре ставились произведения различного характера и жанра — итальянские оперы, серьезные и буфф, пьесы на немецком языке, балеты нового типа с драматическим содержанием, введенные знаменитым танцовщиком Новерром, французские комические оперы. Обе труппы — вокальная и драматическая — были довольно сильны, и Моцарт предвкушал уже удовольствие от посещения мюнхенских спектаклей.

Вскоре Вольфганг получил либретто оперы-буфф «Мнимая садовница». Оно принадлежало перу Кальцабиджи, литературного сотрудника Глюка; венский придворный поэт Кольтеллини, старый знакомый Вольфганга, внес туда свои поправки и переделки.

После неудачи с «Мнимой простушкой», пережитой в двенадцатилетнем возрасте, Моцарт ни разу не имел дела с итальянской комической оперой и теперь отнесся к своей задаче с особым интересом. Либретто совсем недавно было использовано знаменитым Анфосси; опера его шла в Риме и готовилась к постановке в Вене и Дрездене. Но такое соревнование не пугало Вольфганга, оно лишь укрепляло его стремление найти собственное решение спектакля.

К сожалению, либретто и на этот раз ничего интересного собой не представляло: обычный буффонный сюжет, основанный на недоразумениях между двумя парами влюбленных, к тому же громоздко изложенный и плохо мотивированный. Неясны были даже взаимоотношения

между основными героями — маркизой Виолеттой Онести и ее возлюбленным графом Бельфиоре; ранив Виолетту в припадке ревности, тот скрылся из города с мыслью, что она убита. Но маркиза выздоравливает и переодетая, в сопровождении верного слуги, отправляется разыскивать беглеца.

Все это лишь предыстория оперы. Действие начинается с момента новой встречи героев в имении старого волокиты дона Анкезе; здесь под видом садовницы Сандрины нашла приют Виолетта, напавшая на след возлюбленного; Бельфиоре приезжает сюда уже в качестве жениха племянницы дона Анкезе. Дальше происходит обычная путаница, — бесконечные недоразумения с узнаванием и неузнаванием, ссоры и объяснения, кончающиеся бегством оскорбленной Виолетты, ночными розысками ее в лесу, помешательством обоих влюбленных и, наконец, благополучным их выздоровлением и примирением.

Это искусственное нагромождение обстоятельств Моцарт не смог победить, но

он сумел облагородить его своей музыкой и с ее помощью раскрыть в наивных, кукольных фигурах либретто живые человеческие чувства. Характеров он, правда, еще не ощутил и то заставлял Бельфиоре и Виолетту выступать в роли типичных комедийных персонажей, то неожиданно углублял и драматизировал их партии. Исходным пунктом для него все еще служила ситуация. И тем не менее, Вольфганг действительно прокладывал собственный путь в трактовке этого банального сюжета.

Ряд приемов он, видимо, заимствовал из арсенала отечественной народной комедии, допускавшей свободное смешение серьезных и гротескных элементов. Так, несколько арий Виолетты Моцарт истолковал в лирическом плане с тонкими переходами от горестных и смятенных чувств к вспышкам гордости, гнева и столь же внезапным проявлениям нежности. В таком же плане были построены и заключительные сцены Бельфиоре. Поэтому, несмотря на ряд заразительно веселых эпизодов и характерные комедийные фигуры дона

Анкезе — старого самоуверенного волокиты, неунывающего Нардо — слуги Виолетты и хитрой, всюду поспевающей служанки дона Анкезе — Серпетты, жанр этой оперы можно охарактеризовать как лирико-комедийный.

Четырнадцатью годами раньше итальянский композитор Никколо Пиччини в своей «Доброй дочке» уже дал образец лирической трактовки комедийного сюжета; однако Моцарт, следуя, казалось бы, по тому же пути, сумел проявить самостоятельность: живописные оркестровые краски, связанные в опере с воплощением картин природы, контрастное сопоставление драматических и комедийных моментов, углубленный психологизм, выразившийся, в частности, в свободной трактовке речитативов, — все это было ново и говорило о том, что 19-летний Моцарт, раздвигая рамки итальянского буффонного стиля, уже нащупывал новые возможности, больше отвечающие его национальным и личным склонностям.

6 декабря 1774 года Моцарт вместе с отцом выехал в Мюнхен. Постановка опе-

ры была назначена на 13 января. Вскоре за Моцартами последовали зальцбургские друзья, поклонники и заказчики Вольфганга. Для многих из них выступление земляка на мюнхенской сцене явилось событием; соблазняли зальцбуржцев и карнавальные празднества в большом столичном городе.

Премьера «Мнимой садовницы» прошла с блестящим успехом. Опера пленила мюнхенцев не только легкостью комедийного стиля, изяществом и мелодичностью арий, но в ряде мест и жизненностью характеристик. В ней проявился тот же настойчивый интерес к новому кругу чувств, к более глубокому проникновению во внутренний мир человека, что и в серенадной музыке Моцарта.

Эта свежая трактовка не могла не привлечь симпатий слушателей. Опера понравилась кюрфюрсту, привела в восторг мюнхенскую публику и получила одобрительный отзыв в прессе: «Если Моцарт не растение, выращенное в теплицах, — писал видный музыкальный критик того времени Шубарт в «Немецкой хронике», — он

будет одним из величайших композиторов, которые когда-либо существовали»<sup>24</sup>.

Слухи об успехе Вольфганга быстро дошли до Зальцбурга, и после первого представления «Мнимой садовницы» в гости к мюнхенскому курфюрсту приехал сам архиепископ. Он услышал здесь много лестного о своем композиторе, однако успех Моцарта при чужом дворе понравиться ему не мог, и он уехал, не дожидаясь второго представления. Моцарта же курфюрст задержал еще на некоторое время. Он заказал ему мотет для воскресной церковной службы и приказал немедленно разучить его артистам своей капеллы.

Вольфганг много выступал при дворе и как клавесинист. Готовясь к мюнхенской поездке, он заранее начал работать над репертуаром для концертных выступлений и, заинтересовавшись жанром клавирной сонаты, за короткое время создал целую серию из пяти сонат<sup>25</sup>. Их он и исполнял теперь во дворце и на музыкальных собраниях у взыскательных мюнхенских вельмож.

Клавирная соната в то время еще не имела завершенных очертаний. Гайдн писал и двух- и трехчастные сонаты, основанные на бытовом мелодическом материале и по содержанию близкие развлекательной сюите. Более обширный и виртуозный тип сонаты культивировал Кристиан Бах, произведения которого в свое время оказали сильнейшее влияние на Моцарта. Вольфганг, как и он, остановился на трехчастной сонате, придав тематическому материалу ту рельефность и выразительность, которые впоследствии сделали сонату достойной соперницей клавесинного концерта.

Главенствующей чертой в облике новых его произведений оказалась певучая, гибкая мелодика. Даже быстрые части сонат подчинились намерению композитора приблизить инструментальные мелодии к вокальным, и стремительность темпа объединилась в них с лиричностью образов. Это были знаменитые моцартовские «певучие аллегро», впоследствии возбуждавшие искреннее волнение в сердцах даже самых неискушенных слушателей; не только

основные темы, но любой пассаж по мягкости звучания походил здесь на вокальную колоратуру.

В этих ранних опытах Вольфганг пошел дальше своих учителей: он создал новый тип лирической клавесинной сонаты, обладавшей и блеском виртуозности, присущим сонатам Баха, и демократическим духом Гайдна, но приобретшей большую утонченность и вместе с тем простоту в передаче душевных движений. Прозрачность звучания даже самым обычным мелодическим оборотом придавала благородство и мягкость, и каждая из сонат, — особенно соль-мажорная, одна из самых привлекательных в этой группе, — обнаруживала удивительную способность композитора видеть обыденный мир в высоком поэтическом обобщении.

Сонаты эти были приняты в Мюнхене восторженно: блестящая, полная жизни и чувства музыка была и новой, и пленительно доступной. Высокопоставленный любитель, граф фон Дюрниц, предложил Моцарту рассматривать все сонаты как свой заказ, попросив дописать к ним ше-

стую. И в Мюнхене Вольфганг создал последнюю из этой серии клавирных сонат — ре-мажорную — виртуозную, энергичную и блестящую по стилю, с характерной для Мюнхена ориентацией на французские образцы (Моцарт ввел в нее полонез и виртуозное рондо, до сих пор мало распространенные в немецких клавирных сонатах).

Тяжело было после этой поездки вернуться к опостылевшим зальцбургским обязанностям, но других перспектив перед Вольфгангом не открылось. Снова потянулась полоса однообразных дней, снова надел он ярмо подчиненного, вся деятельность которого зависит от желаний и распорядка жизни хозяина. Отношения с архиепископом были все такими же напряженными, и мюнхенский успех вскоре был забыт.

Правда, в апреле того же 1775 года Вольфганг еще раз получил возможность написать драматическую музыку: проездом из Парижа архиепископа посетил младший сын Марии Терезии эрцгерцог Максимилиан и к его прибытию Моцарту бы-

ла заказана театрализованная серенада «Король-пастух». Но к аллегорическим восхвалениям и приветствиям юноша давно потерял вкус. Произведение его обнаружило присущую автору мечтательную лиричность; совершенство формы свидетельствовало о полном владении театральными средствами выразительности; но нового он сюда ничего не внес.

Это была обычная для него служебная работа; Моцарт уже не ждал чудес от приезда высокопоставленного гостя и не связывал с ним несбыточных надежд.

Жизнь окончательно вошла в привычную колею. Он по-прежнему писал для архиепископа церковные произведения, — на 1775 и 1776 годы их падает особенно много, — и снабжал зальцбургские семьи серенадной музыкой. Но основное место в эти годы занял в его творчестве жанр концерта, сначала скрипичного, а затем клавирного. Концерт был излюбленной формой аристократического музицирования, и судя по тому, что в одном только 1775 году Моцарт написал целых пять концертов для скрипки, он в эту пору

должен был быть частым гостем зальцбургских салонов.

Особенностями концертного стиля композитор овладевал постепенно, исподволь: начал с работы над партией солирующей скрипки в серенадах; потом написал «кончертоне» для двух солирующих скрипок и оркестра (1774 год) — произведение, родственное по форме концертам гротто (так назывались в Италии весьма распространенные в первой половине века оркестровые произведения, где группы инструментов как бы соревновались между собой в развитии тематического материала).

Следующим этапом было увлечение Моцарта сольным концертом — здесь скрипка вступала в соревнование с целым оркестром, и это давало право особенно широко использовать ее звуковые и технические возможности.

Природу скрипки Моцарт знал превосходно, хотя как исполнитель не отдавал ей столько сил, сколько фортепиано. Выступать как солист-скрипач он перестал еще в детские годы и, начиная с первой

поздки в Милан, уже не считал себя эстрадным исполнителем. Но занимался Вольфганг на скрипке усердно и по совершенству и одухотворенности игры превосходил многих знаменитых в то время виртуозов. Брунетти, первый скрипач в зальцбургском оркестре, был высокого мнения о его мастерстве. Да и позднее, во время путешествия 1777 года, когда он случайно в Мюнхене показал свое владение и этим инструментом, слушатели были поражены его исполнением. Моцарт весело писал об этом отцу: «Тут все глаза широко раскрыли. Я играл, как если бы был величайшим скрипачом во всей Европе»<sup>26</sup>. О том же сообщил он и из Аугсбурга: «На ночь за ужином я сыграл страсбургский концерт. Шло как по маслу. Все хвалили красоту и чистоту звука»<sup>27</sup>. Не особого значения Вольфганг подобным успехам не придавал, и отец, зная это, отвечал ему несколько иронически: «Скрипка висит на гвозде, это уж я себе представляю»<sup>28</sup>.

Однако недостаточное внимание к инструменту Моцарта-исполнителя отнюдь

Dr. Wolfgang Amadeus Mozart  
Madame de Bolognese & M<sup>rs</sup> Quarta III

Wien und am  
2. April 1773

The first system of the manuscript shows four staves of music. The notation is in a cursive hand, with notes and rests clearly visible. There are some markings below the staves, possibly indicating fingerings or performance instructions.

The second system of the manuscript continues the musical notation with four staves. The handwriting remains consistent with the first system, showing a continuation of the musical piece.

Струнный квартет В. А. Моцарта 1773 г.  
Автограф

# Nachricht.



Donnerstag den 10ten März 1785. wird  
Hr. Kapellmeister Mozart die Ehre haben  
in dem

f. f. National-Hof-Theater

e i n e

grosse musicalische Akademie

zu seinem Vortheile

zu geben, wobey er nicht nur ein neues erst  
verfertigtes Forte piano - Konzert  
spielen, sondern auch ein besonders grosses  
Forte piano Pedal bey dem Phantasie-  
ren gebrauchen wird. Die übrigen Stücke  
wird der grosse Anschlagzettel am Tage selbst  
zeigen.

не мешало Моцарту-композитору относиться к нему с особым интересом. Скрипка пленяла его своей певучестью, и он пылливо изучал ее возможности, рано выработав устойчивый взгляд на скрипичную литературу и исполнительство.

Модного в то время виртуозничества он не терпел; оценивая игру одного из лучших скрипачей зальцбургской капеллы Лолли, он иронически говорил об «ужасающих скоростях», в угоду которым звучность инструмента используется не полностью. Однако буквально понимать подобные высказывания не следует: Моцарт, действительно, выше всего ценил в скрипке ее певучесть, но виртуозное начало вовсе не оставляло его равнодушным. Он принимал и ценил его как лучшее средство передать стремительное движение мысли, заразительно беззаботную веселость, бурное кипение чувств. Такие пьесы, как соль-мажорное скрипичное рондо, входившее в «Серенаду Хаффнера», технически были сложнее большинства акробатически-эффектных произведений, украшавших репертуар тогдашних «чародеев» (так на-

зывал Моцарт любителей виртуозных трюков на скрипке). Но сложность эта не кричала о себе, не заставляла удивляться, так как внимание слушателя целиком поглощалось той быющей ключом жизненной энергией, которая и сделала рондо одной из популярнейших пьес.

Вот такое «незаметное» техническое совершенство Моцарт умел ценить и в других. Расхваливая в письме к отцу концертмейстера мангеймского оркестра Игнаца Фрейнца, он главное достоинство его игры видит в том, что, какие бы виртуозные вещи тот ни исполнял, «никто не понимает, как это трудно, кажется, что этому можно легко подражать. И это — как раз то, что нужно, — утверждает Вольфганг. — У него красивый полный звук, ни одна нота не пропадает, слышно все. [...] У него красивое *staccato* на одном смычке как вверх, так и вниз, а такой двойной трели я еще ни у кого не слыхал...»<sup>29</sup>

Взгляды Моцарта на роль виртуозного начала нашли отражение в пяти скрипичных концертах<sup>30</sup>, предназначенных, видимо, для собственного исполнения (только

один посвящен Брунетти). Все они развивают уже установившийся тип сольного концерта, родиной которого была Италия: две быстрые части обрамляют в них среднюю, медленную.

Форма эта указывает на первоначальное родство концерта с итальянской увертюрой. Правда, родство с боими жанрами ощущалось лишь на самой ранней ступени развития концерта, когда партии солиста и оркестра еще рассматривались как равноправные. Уже в пятидесятых годах солирующий инструмент взял верх и оказался в соревновании главным действующим лицом; оркестр же примирился с функцией сопровождения. Это неравенство открыло дорогу блестящему развитию скрипичной виртуозности, и именно в таком «нарядном» виде концерт стал излюбленной формой художественного общения в аристократических салонах XVIII века.

Моцарт еще в Италии был хорошо знаком с великолепными скрипичными концертами Вивальди; он не мог не восхищаться виртуозными достижениями французской школы, равно как и произведения-

ми венских композиторов, обогативших структуру и стиль концерта рядом тонких деталей.

Но собственные его достижения далеко опередили все сделанное его предшественниками и современниками.

Основные очертания концерта Моцарт оставил в неприкосновенности: первая часть — сонатное аллегро — расчленяется у него, как и у всех, на четыре выступления оркестра, между которыми заключены три соло концертанта. Но в соотношении обеих партий композитор открыл еще не использованные возможности. Он прежде всего высвободил, то есть сделал еще независимее, партию солиста: повторяя темы, которые успел изложить оркестр, скрипка их частью разрабатывает, частью заменяет новым материалом. Непринужденно, словно импровизируя, раскрывает она перед слушателями неисчерпаемые богатства той или иной музыкальной мысли. «Здесь, на, казалось бы, скудной почве неожиданно расцветает роскошный певучий цветок; там, над образами веселья и грации, внезапно опускается тень страда-

ния или страсти, но при этом, благодаря остроумным связям, всегда находится обратный путь к основным темам»<sup>31</sup>.

Подлинного соревнования между солистом и оркестром здесь еще нет — правда, Моцарт стремится придать большую симфоничность оркестру, но партия его все же носит характер сопровождающий. Однако обилие мыслей и богатство тематических связей придают беседе солиста и оркестра удивительную непринужденность: темы как бы свободно переходят из уст в уста, всплывая неожиданно там, где их не ждешь; иногда мелодия, начатая скрипкой, перехватывается оркестром, иногда солист, повторяя оркестровую тему, обвивает ее узором трелей и хроматических пассажей. Virtuозное начало, примененное таким образом, становится средством выражения самых затаенных лирических чувств.

Это особенно ясно ощущается в медленных частях, выделяющихся глубиной содержания. Мечтательное, романсообразное *Adagio* соль-мажорного концерта с его поэтической кодой, тоскливая широкая

мелодия *Andante cantabile* ре-мажорного концерта, взволнованное *Adagio* концерта ля мажор удивляли современников своей значительностью и свободой построения. Эта утонченная, серьезная лирика многим казалась даже слишком «ученой», и Брунетти, для которого был написан последний концерт, впоследствии выпросил у Моцарта новое *Adagio*, не имеющее такой своеобразной драматической окраски.

В финалах Моцарт дает полную волю своей юношеской фантазии, скрещивая излюбленную им форму рондо то со старой формой менуэта (концерт ля мажор), то с сонатой (второй ре-мажорный концерт). Особую свежесть и непосредственность придают им народные песенные мелодии: они звучат в финалах и первого си-бемоль-мажорного концерта (в одном из эпизодов — *Allegretto*), и ре-мажорного, где тема по характеру напоминает волыночную. Это — известная страсбургская танцевальная мелодия, использованная и композитором Диттерсдорфом в его «Карнавальная симфония». Моцарт в письме к отцу так и называет концерт «страсбург-

ским» («На ночь за ужином сыграл я страсбургский концерт...»); в финале ля-мажорного концерта в изысканную тему менуэта вторгается буйная цыганская мелодия.

Это обращение к песне роднит концерты Моцарта с его серенадами и дивертисментами, так же как и потребность в частой смене мелодий и контрастных темпах, придающих финалам подчеркнутую динамичность и легкость.

О растущих связях с национальными традициями говорит и тонкая инструментовка, сближающая моцартовские концерты с произведениями венских мастеров, особенно же свобода и самостоятельность, присущие партиям духовых и альтов; в этом отношении последний скрипичный концерт Моцарта, написанный в 1777 году<sup>32</sup>, служит уже связующим звеном с теми вершинами концертного стиля, которые будут достигнуты композитором вне Зальцбурга, в период полной творческой зрелости.

Тогда же делает он следующий шаг по пути завоевания жанра в четырех клавир-

ных концертах (один из них для трех клавиров). Они написаны в первые месяцы 1776 и январе 1777 годов<sup>33</sup>. В этот период уединенная жизнь Зальцбурга оживляется приездом гостей издалека: некоторое время пробыла здесь обаятельная чешская певица Иозефа Дусик, приехавшая по семейным обстоятельствам. Даровитая, красивая, образованная, она внесла с собой в чопорный быт зальцбургского общества большую свободу взглядов и артистическую простоту обращения. За время своего пребывания Иозефа успела подружиться со всей семьей Моцартов и особенно с Вольфгангом, которому к тому времени исполнился уже двадцать один год, и именно для нее написана одна из лучших его арий (по обычаю того времени певица имела право вставить ее в свою оперную партию, в данном случае она предназначалась для оперы Паизиелло «Андромеда»). Другим интересным явлением, всколыхнувшим общественную жизнь Зальцбурга, был приезд выдающейся французской пианистки Женомм; гостя, приехавшая из Парижа, возбуди-

ла большой интерес Вольфганга, и общение с ней вдохновило его на создание одного из лучших клавирных концертов той поры.

Все эти концерты написаны чрезвычайно пианистично, но на разном уровне — и техническом, и психологическом. Так, домажорный концерт, предназначенный для одной из зальцбургских любительниц, графини Люцов (ученицы Леопольда Моцарта), не выходит за пределы изящной развлекательной музыки.

То же можно сказать и о концерте для трех клавиров (фа мажор), рассчитанном на технические возможности графини Лодрон и ее двух дочерей Алсизы и Иозефы. Партия третьего инструмента, значительно более скромная, чем было принято, ограничивается тем, что поддерживает гармонию и, как эхо, отвечает обоим другим инструментам (видимо, младшая дочь Иозефа была гораздо менее подвинутой музыкантшей, чем мать и старшая сестра). И все же это несколько необычное сочинение обладало рядом таких интересных колористических находок, что Моцарт

позднее обработал его для двух клавиров, имея в виду исполнение свое собственное и своей сестры.

Иные задачи ставит перед собой Моцарт в концерте, созданном для Женомм; здесь он стремится не только к изяществу, но и к лаконичности высказывания, а главное, к более действенному сопоставлению партий солиста и оркестра.

Намерения его обнаруживаются с первых же тактов, когда в ответ на героический призыв оркестра мужественно откликается клавир. В дальнейшем диалоге между ними солисту принадлежит роль скорее уступчивая и мягкая, оркестр же высказывается энергично, независимо, даже упрямо. Но и та и другая партии проникнуты необычной для светских гостиных серьезностью. Ни одна виртуозная деталь не кажется случайной или излишне расточительной: любой мелодический оборот тесно связан с развитием основных мыслей и активно участвует в строении целого.

Уже одно появление такого концерта говорит о том, как волновали молодого композитора приезды профессиональных

артистов. Они его обогащали и в то же время растравляли его тоску. Сравнивая свою судьбу с судьбой приезжих, он не мог подавить в себе горестных чувств: время шло, а положение его в музыкальном мире было не только скромным, но попросту плачевным.

Успехи детских лет были давно всеми забыты, мало кто из соотечественников слышал что-либо о его итальянских операх. Канула в Лету и «Мнимая садовница», так как карнавальные оперы долго в мюнхенском репертуаре не удерживались. Зальцбургские церковные и инструментальные произведения исполнялись только в узком местном кругу, и никто не мог оценить того огромного сдвига, который произошел в его творчестве за эти годы.

«Дорогой и высокочтимый маэстро,— писал в 1776 году Моцарт своему старому другу и наставнику падре Мартини, посылая ему один из своих мотетов, — горячо прошу Вас совершенно откровенно и без околичностей сказать, какого Вы о нем мнения. Мы живем на свете для того, чтобы совершенствоваться и, общаясь, про-

свещать друг друга, чтобы таким образом продвигать науки и искусства. О, как часто хочется мне быть подле Вас, поговорить, поделиться с Вами. Я живу в стране, где музыке не посчастливилось, хотя и кроме тех, кто нас покинул, у нас есть отличные учителя и выдающиеся композиторы, глубоко образованные и со вкусом. С театром у нас плохо, певцов не хватает. Солистов (кастратов) у нас совсем нет, и вряд ли они скоро появятся: их нужно хорошо оплачивать, а щедростью похвастать мы не можем. Пока мне приходится сочинять больше камерную и церковную музыку. [...] Отец мой — капельмейстер городского собора, и потому я могу писать для церкви сколько угодно. Правда, уже тридцать шесть лет, как отец состоит на службе при здешнем дворе, но теперешний архиепископ не любит и не хочет видеть людей преклонного возраста; не принимая этого близко к сердцу, отец взялся теперь за литературный труд — это, впрочем, с давних пор его любимое занятие»<sup>34</sup>.

Это сдержанное и очень горькое письмо,

кончающееся теми же словами, которые Моцарт высказал вначале: «Ах, как же мы далеки друг от друга, дорогой падре маэстро, как много нужно мне Вам сказать», — открывает всю меру творческого одиночества молодого композитора и его страстную мечту вырваться из своего заточения.

Но уехать против воли архиепископа было невозможно. Вольфганг отлично понимал, что является своего рода заложником: стоит ему порвать с архиепископом, как тот немедленно уволит и отца. А куда денется тогда семья? Что будет с матерью и сестрой, которых он боготворил? И он терпеливо сносил все издевательства и придирки своего хозяина, хотя каждое его замечание пылкому и гордому юноше казалось ударом хлыста.

И все-таки осенью 1777 года ему, наконец, удалось осуществить свою мечту — после долгих униженных просьб архиепископ дал ему возможность выехать. Он уволил сына, согласившись оставить на службе отца. На этот случай семья давно, во многом себе отказывая, копила деньги,

и Вольфганг снова мог попытаться счастье. Он надеялся, что за время поездки сможет устроиться на службу в другой княжеской резиденции, может быть, в более крупном центре — Мюнхене или Мангейме; в случае же неудачи, заработав по пути денег концертами, отправится дальше в Париж.

Ему шел двадцать второй год, и он был полон надежд и уверенности в своих силах. Как клавесинист, он превосходил наиболее выдающихся виртуозов своего времени; в игре на скрипке и органе тоже стоял выше большинства исполнителей. Как композитор, он в силу необычайно ранней зрелости мог соревноваться с любым опытным, прославленным мастером. Он создал почти триста произведений, которые охватывали все области музыки. Не может быть, чтобы для него не нашлось места в музыкальной жизни Европы.





## ЗАВОЕВАНИЕ НЕЗАВИСИМОСТИ



В сентябре 1777 года попутная карета увезла из Зальцбурга молодого композитора. Он ехал в сопровождении матери; Леопольду Моцарту архиепископ отпуска не дал. Разлука была тяжелой: отец боялся за Вольфганга, зная его непрактичность и доверчивость. По опыту прежних своих путешествий, он уже предвидел трудности, ожидающие сына в концертной поездке, и знал, что добрая, но тоже мало-

практичная̄ мать не̄ сможет удержать сына от рискованных шагов.

Письма от Вольфганга приходили часто: счастливый, опьяненный давно забытым чувством свободы, он описывал все, что встречалось ему по пути,— людей, гостиницы, дороги, музыкальную среду тех городов, где он останавливался. Это были не письма, а подробнейшие путевые отчеты, в которых отец жадно искал намека на возможные изменения в судьбе сына. Однако с первых же шагов путешествие складывалось неудачно: в Мюнхене, где «Мнимая садовница» два года тому назад привлекла всеобщее внимание, у курфюрста не нашлось для него свободной вакансии.

Никто из меценатов не сумел или не захотел ему помочь, хотя они вновь с наслаждением слушали его игру у себя на вечерах.

Из Мюнхена путь Моцарта лежал на родину отца—в Аугсбург, а оттуда в Мангейм — один из самых значительных музыкальных центров Германии. Еще в 40-х годах XVIII века здесь был создан вели-

колепный симфонический оркестр, во главе которого стал талантливый дирижер и композитор Йоганн (Ян Вацлав Антонин) Стамиц, по происхождению чех, как и все музыканты мангеймского оркестра. Стамиц сумел сплотить вокруг себя ряд композиторов, искавших, как и он, новых путей для развития симфонии, которая в то время только начала завоевывать концертную эстраду. Попытки их были непосредственно связаны с успехами оркестра как исполнительского коллектива: знаменитые мангеймские *crescendo* и *diminuendo*, то есть длительные нарастания и затухания звучности, тонкость фразировки и умение использовать многообразие тембров прославились далеко за пределами Германии.

Дирижерский опыт Стамица и его последователей сказался и в их творчестве: мангеймские симфонии поражали своей яркостью, монументальностью, контрастностью тем и частей. Насыщая их воинственными, лирическими, жалобными интонациями, бытовавшими на оперной сцене, мангеймцы придавали своей концерт-

ной музыке почти театрально-патетический характер.

Этому соответствовали и приемы инструментовки: партитуры мангеймцев не отличались столь тонкой и самостоятельной трактовкой оркестровых голосов, какая была характерна для венских композиторов; широким масштабам их симфоний сопутствовали массивная, компактная звучность оркестра и эффектное сопоставление тембров.

В круг мангеймских профессионалов-музыкантов Моцарт попал сразу по приезде. Остановившись у дирижера Кристиана Каннабиха, руководившего теперь этим прославленным коллективом (Стамиц умер еще в 1757 году), он вскоре познакомился с большинством его друзей и почувствовал себя среди них своим человеком. Эта профессиональная дружба стимулировала его творчество, и для многих новых его знакомых — оркестрантов и певцов здешнего театра — были написаны самые различные произведения: песни на французский текст и итальянские арии для двух певиц Вендлинг, флейтовые

концерты и квартет для выдающегося виртуоза-флейтиста мангеймского оркестра, тоже Вендлинга (родственника певиц), клавирные сонаты для дочери Каннабиха. Ко всем этим людям молодой композитор чувствовал сердечное расположение, но больше всего восхищал его гостеприимный хозяин дома.

Каннабих был действительно выдающийся артист, о котором и критик Шубарт упоминает в своих мемуарах как о музыканте, соединявшем «с прекрасными художественными взглядами лучшее немецкое сердце»<sup>35</sup>. Его сочинения обнаруживали бурный темперамент и превосходное практическое знание оркестра Шубарт оставил о них восторженные записи, равно как и о самом стиле исполнения, свойственном мангеймскому оркестру: «Ни один оркестр в мире не сравнится по выразительности с мангеймским. Его *forte* — гром, его *crescendo* — водопад, его *diminuendo* — это с плеском уносящаяся кристальная струя, его *piano* — веяние весны. Духовые инструменты все использованы так, как они должны быть использованы:

они поднимают, поддерживают или усиливают и воодушевляют штурм скрипок»<sup>38</sup>.

Впечатление, произведенное на Моцарта красочным искусством мангеймцев, дало себя знать уже во флейтовом квартете (ре мажор)<sup>37</sup>; в первой части о нем свидетельствуют виртуозные пассажи флейты, частая смена forte и piano, чувствительные мангеймские «вздохи» (то есть нисходящие интонации, которым подчеркнутая акцентировка сильной доли и повторность мелодического оборота придавали сходство с реальными вздохами), в средней же части — романсообразная мелодия флейты и легкое пиццикато остальных инструментов, напоминающее гитарное сопровождение.

Отголоски мангеймских впечатлений мы найдем позднее в клавишинных и скрипичных произведениях Моцарта: две клавирные сонаты<sup>38</sup>, написанные им для новых друзей, оказались значительно шире по масштабам, чем его зальцбургские сонаты. В начальной теме до-мажорной сонаты появился и типичный для мангеймцев контраст — воинственный взлет по звукам

резвучия в первых тактах и ответный тихий вздох в последующих. *Andante* этой сонаты (Моцарт задумал его как музыкальный портрет дочери Канныбиха Розы, которой он давал уроки игры на клавесине) пестрело необычно частой для Моцарта сменой *forte* и *piano*, а финальное рондо объединяло ряд контрастных тем и настроений.

Новой была здесь и оркестральная трактовка инструмента. Моцарт стремился запечатлеть в звучании клавира те тембровые эффекты, которые пленили его в мангеймском оркестре. Это сказывалось в большей массивности звучания, в широких мелодических ходах, как бы подражавших типичным ходам скрипки, в обилии ломаных октав, септим и секст, заменявших оркестровое тремоло, и выдержанных аккордов, подражавших звучанию духовых инструментов, в появлении басов стаккато, подражающих пиццикато виолончели и контрабаса, и других приемах оркестровой техники, перенесенных на клавир.

Но дело было не только во внешних приемах,— само образное мышление Мо-

царта стало зрелее и мужественнее: такой смелости в смене мыслей и образов, такой одухотворенности в развитии их, как в рондо ре-мажорной сонаты, мы до сих пор в клавесинной музыке Моцарта еще не встречали. В связи с этим возросла и виртуозная трактовка инструмента, приблизившая эти сонаты к стилю концерта: свободные каденции, введенные Моцартом в рондо ре-мажорной сонаты, тонкое искусство вариаций, проявленное в той же сонате, эффекты эха, придавшие изложению большую рельефность, сложные разработки — все это означало серьезный сдвиг в самом понимании жанра сонаты.

Несомненно, здесь сыграло роль и знакомство Моцарта с новым, усовершенствованным видом клавира, на котором ему довелось играть в Мангейме. Мать Вольфганга, описывая его выступления, утверждала, что звук, свобода исполнения и яркость его ни в какое сравнение не идут с тем, что удавалось сыну на инструментах старого типа.

Может быть, этим объясняется и то, что в скрипичных сонатах (или клавирных

дуэтах<sup>39</sup>, как их называл Моцарт), возникших в Мангейме одновременно с камерными, мы такого сдвига не замечаем. В них царит еще дух непритязательной бытовой сюиты, веселой и жизнерадостной, и только в медленных частях Моцарт дает простор лирическому чувству. Но все же и тут проглядывают местные влияния, хотя бы в то и дело вспыхивающих *crescendo* (возможно, что в этих сонатах сказалось и влияние немецкого композитора Шустера, скрипичные дуэты которого Вольфганг очень любил и взял с собой в эту поездку).

Не менее плодотворны были и впечатления театральные. Мангейм давно уже считался одним из ведущих театральных городов Германии; в 70-х годах он стал центром движения «бури и натиска» в отечественной драматургии. Влиятельный кружок литераторов, объединившись вокруг книгоиздателя Швана (вскоре издавшего «Разбойников» Шиллера), объявил войну «офранцузиванию» немецкой жизни и немецкого искусства. До сих пор увлечение тем, что шло из Франции, было

здесь столь же преувеличенным, как увлечение итальянским искусством в Австрии. По словам Шубарта (в те времена находившегося в Мангейме), «немецкие мозги были так густо залиты французской подливкой, что жителей Пфальца одинаково легко можно было принять как за колонию французов, так и за немецких провинциалов. Всюду [...] гнусавили по-французски и выжимали из себя немецкий неохотно и вяло»<sup>49</sup>.

В противовес французам, патриоты начали выдвигать Шекспира и Мильтона, стараясь пробудить в своих соотечественниках стремление к возвышенному. В великолепном, вновь открытом (1777 год) мангеймском театре шла ожесточенная борьба между французским и немецким направлением, подчас доходившая до крайности и тогда носившая слишком узко-шовинистический характер. Гётевский «Гётц фон Берлихинген» стал знаменем всех патриотов и вызвал бесконечные подражания. «Все здесь в движении,— писал корреспондент берлинской театральной и литературной газеты,—пишут пьесу за пье-

сой», а знаменитый немецкий литератор Виланд, гостивший в Мангейме, назвал город «фабрикой комедий и трагедий»<sup>41</sup>.

Национальный энтузиазм захватил и оперную сцену. Моцарт, приехав, услышал оперу Хольцбауэра «Гюнтер фон Шварцбург» на либретто поэта Клейна и репетиции оперы Швейцера «Розамунда» на либретто Виланда. Обе оперы вызвали горячие споры как первые попытки создать отечественную музыкальную драму.

И самые произведения, и исполнение их немецкими артистами были далеки от совершенства и даже не всегда свободны от чуждых влияний. То, что Моцарт увидел на сцене, не смогло его удовлетворить, и в письмах он не очень лестно отзывается об этих национальных спектаклях: музыка Хольцбауэра к «Гюнтеру фон Шварцбург» показалась ему красивой, полной огня и увлечения, но текст, по его мнению, был недостойн музыки, а музыку Швейцера к «Розамунде» он нашел неестественной и плохо приноровленной к певцам.

Тем не менее, впечатление от виденного было сильным, равно как и от встречи с выдающимся немецким литератором Виландом, одно из произведений которого через много лет послужило основой при создании либретто оперы-сказки «Волшебная флейта».

Сприкосновение с театральной жизнью вновь пробудило в Моцарте страстное желание писать оперу. Его письма к отцу пронизаны этими мыслями, нетерпеливыми, а иногда и полными горечи: «...не забывайте о моем желании писать оперу. Я завидую каждому, кто их пишет. Мне иногда попросту с досады хочется плакать, когда я слышу или вижу какую-нибудь арию...»<sup>42</sup> «Прошу вас, сделайте все возможное, чтобы мы могли уехать в Италию; вы знаете мою самую большую склонность — писать оперы»<sup>43</sup>.

Взгляды его на национальную оперу в этот период еще не определились: из Мюнхена он писал о заманчивой для него идее — поднять немецкую оперу на подлинно художественный уровень, но здесь, в Мангейме, реально столкнувшись с осу-

шественным подобного замысла, Моцарт начал колебаться и вовсе не был уверен в том, какой род оперного искусства мог бы больше всего его привлечь. «Написать оперу — это не выходит у меня из головы; лучше французскую, чем немецкую, итальянскую же лучше, чем немецкую и французскую»<sup>44</sup> — к такому выводу пришел он, соприкоснувшись с яростными спорами немецких музыкантов и литераторов. И все же пройти мимо проблемы создания национального театра Моцарт не мог: мысль о немецкой опере исподволь заставляла его переоценивать все те направления, с которыми он до сих пор был связан.

Но как бы ни были сильны художественные впечатления, полученные в Мангейме, они были оттеснены первым в жизни Моцарта чувством любви. До сих пор воображение его целиком было отдано музыке, и мимолетные юношеские увлечения редко смущали его покой. Моцарт сам себя считал рассудительным и нередко вышучивал поклонников своей сестры. Увлечение, испытанное им в Мангейме,

неожиданно обнаружило всю глубину и страстность его натуры.

Это чувство вызвала в нем молоденькая девушка Алоизия Вебер, дочь певца и суфлера в мангеймском театре. Семья Веберов была большая, еще более бедная и неустроенная, чем семья Моцартов, и тоже очень музыкальная. Вольфганг писал о ней домой: «Отец глубоко честный человек и строго воспитывает своих детей [...] В продолжение 14-ти лет он с женой и детьми довольствовался содержанием в 200 франков»<sup>45</sup>... «Его дочь превосходно поет и обладает красивым, чистым голосом, а ей всего лишь 15 лет. Ей недостает игры, чтобы быть примадонной любого театра»<sup>46</sup>.

Письмо это написано 17 января 1778 года, а через несколько дней Вольфганг, охваченный восторженным чувством, пишет для Алоизии чудесную итальянскую арию, которую юная певица потом прекрасно исполняла.

«Я сначала предназначал ее для [тенора] Раффа,— пишет он отцу 28 февраля,— но начало показалось мне для него слишком высоким. В то же время оно слиш-

ком мне нравилось, чтобы его менять, и я решил сделать эту арию для Вебер. Я отложил ее и взял другие слова для Раффа, но все было напрасно — первая ария все время сидела у меня в голове, мне хотелось приспособить ее к голосу Вебер. [...] Когда я ее кончил, я сказал мадемуазель Вебер: «Выучите арию сами и спойте так, как вы ее понимаете; потом дайте мне ее выслушать, и я вам откровенно скажу, что мне понравится и что не понравится». Через два дня я пришел к ней. Она мне спела и сама себе аккомпанировала, я должен был признаться, что спела она именно так, как только я мог пожелать и как я хотел ей показать. Теперь это ее лучшая ария, с нею она будет иметь успех всюду, где будет выступать»<sup>46</sup>.

И, действительно, ария принесла Алоизии удачу. Совместные выступления с Моцартом во дворце обратили на нее внимание князя, и молодая, красивая, талантливая певица получила приглашение в оперный театр. Это было началом ее дальнейшей блистательной карьеры.

Но Моцарт такого практического успеха не имел: сиятельная семья вдоволь использовала пребывание в Мангейме выдающегося музыканта, с удовольствием слушала его игру, благосклонно принимала посвященные ей произведения; Моцарт даже был приглашен давать уроки детям княжеской фаворитки. Он усердно занимался с ними, иногда приходил два раза в день, надеясь застать самого князя и выслушать из его уст долгожданное приглашение. Он готов был бы выполнять любую работу, и ему казалось, что во дворце не могут не понять, какую мог бы он принести пользу в городе с хорошо поставленным театром. Но в придворном кругу были свои любимцы, которых вовсе не радовало соперничество Моцарта, а судьба отечественной сцены не так уж сильно интересовала владыку Мангейма. Положение гостя в Мангейме становилось все более неопределенным.

Когда Моцарт, обманутый туманными обещаниями похлопотать за него перед князем, измученный бесконечными ожиданиями и оттяжками, попросил реши-

тельного ответа, ему равнодушно сообщили, что вакансий при дворе нет.

И все-таки он продолжал жить в Мангейме, не предпринимая никаких решительных шагов, потеряв представление о времени и всячески отклоняя попытки матери двинуться куда-нибудь дальше. Он строил несбыточные планы о совместном путешествии с Алоизией по Италии — планы, которым мать не в силах была противиться; она по-своему была увлечена этой атмосферой ожидания счастья, в которой жил ее сын. Только резкое письмо отца вырвало молодого Моцарта из заколдованного круга и заставило трезвее оценить свое положение. Надежд на устройство в Мангейме не оставалось никаких; задерживаясь здесь, Вольфганг проживал последние деньги, с таким трудом собранные семьей для поездки. Единственным городом, где он мог надеяться еще получить заказ или устроиться на службу, был Париж: театры, концерты, старые связи отца — может быть, что-нибудь поможет ему прочнее стать на ноги.

Отец гневно напоминал Моцарту об

обязанностях по отношению к семье, о высоком призвании композитора. Он был прав: оставаться дольше в Мангейме было невозможно. Со слезами простился Вольфганг с домом Веберов, ставшим ему таким близким за последнее время. В марте 1778 года он был уже в Париже.

Огромный город снова, как когда-то в детстве, шумел вокруг, но эта кипучая жизнь не захватывала его в свой поток. Вольфганг с матерью жили уединенно в унылой комнате скромной гостиницы. Огромные расстояния, дороговизна, одиночество пугали мать, она почти не выходила из дома. А Вольфганг, раздраженный и огорченный, бегал по всему городу, изо всех сил стараясь восстановить старые связи. Но никто уже не помнил тех блестящих дней, когда весь Париж съезжался на концерты гениального ребенка. В знатных домах его встречали удивленно, недоверчиво или равнодушно; заставляя играть на плохих инструментах, хозяева садились за карты или вели под звуки музыки оживленный разговор. Парижане были увлечены новой сенсацией — борь-

бой между приверженцами оперного реформатора Кристофора Глюка, завоевывавшего теперь французскую сцену, и его противниками; последние, в пику Глюку пригласили в Париж знаменитого итальянского композитора Пиччини.

Отношениями обоих враждующих лагерей были заняты и газеты, и музыкальные организации; никому в этой шумихе не было дела до молодого безвестного композитора из Зальцбурга. Только несколько старых друзей отца, среди которых больше всего был расположен к Моцарту Мельхиор Гримм, приняли участие в юноше и достали ему жалко оплачиваемые уроки в светских семьях. Так, случайно, Моцарт попал к герцогу де Гину. Сам герцог играл на флейте, а дочь его — на арфе, и умелая игра обоих удивила Моцарта. Но честолюбивые планы отца шли дальше — он мечтал сделать из дочери композитора. Несколько месяцев Вольфганг безуспешно пытался пробудить в ней творческую мысль, затем девушка благополучно вышла замуж, и затея отца была оставлена. Когда Моцарт явился на оче-

редной урок, гувернантка сунула ему в руку деньги, вдвое меньше того, что полагалось. Единственным реальным результатом этого знакомства остался чудесный концерт для арфы и флейты, написанный со всем блеском и изяществом развлекательной музыки того времени. Созданный Моцартом специально по заказу герцога, он так и не был оплачен.

Четыре месяца протекли в непрерывных хлопотах, беспокойстве и работе. Счастливых дней было мало. Правда, Моцарту удалось завязать связи с концертными организациями Парижа, и для знаменитых публичных концертов, пользовавшихся в Париже большой популярностью, ему была заказана симфония. Создавая ее, Моцарт пытался приспособиться к вкусам парижской публики, о которой думал довольно пренебрежительно (он считал, что французы больше всего боятся длиннот, и снял в своей симфонии обычные повторения).

Все ему в Париже не нравилось, все казалось неестественным, поверхностным, формальным. Даже прославленная дисци-

плина парижского оркестра казалась преувеличенной; после мангеймского оркестра с его темпераментными нарастаниями и бурными контрастами строгая игра французов представлялась ему слишком приглаженной и вышколенной. На самом деле это было не так, и Моцарт сам это чувствовал: его недовольство и раздражение были связаны, главным образом, с теми неудачами, которые постигли его в Париже, и равнодушием окружающих.

Но справиться с собой он не мог, и раздражение продолжало расти; даже собственная симфония, встретившая радушный прием на одном из открытых парижских концертов, не удовлетворила автора<sup>48</sup>. Ей действительно недоставало той новизны и глубины идей, которые характерны были для предшествующих произведений. Внешний блеск, динамические и технические эффекты, рассчитанные на вкусы французов,— все это носило изысканный, но несколько поверхностный характер. Только в финале блеснули поэтические черты моцартовского дарования.

Некоторое оживление внесли в его

жизнь встречи с мангеймскими друзьями — оркестрантами Вендлингом, Раммом, Пунто и Риттером, незадолго до Моцарта отправившимися в Париж концертровать. Для них Вольфганг создал трехчастную «Концертную симфонию» для флейты, гобоя, валторны и фагота (ми-бемоль мажор)<sup>49</sup>, по широте изложения близкую к мангеймским образцам. Общий ее характер — энергичный, возбужденный, радостный, демократизм образов и контрастная смена темпов придали этому произведению свежесть, оригинальность и значительность.

Больше всего огорчало Моцарта то, что опера и здесь оставалась для него недоступной. Несмотря на все усилия, ему не удавалось получить заказ. Долгое время, не теряя надежды, посещал он театр, стараясь проникнуться французским вкусом, приспособиться к нему, перебрал множество либретто, которые могли бы ему пригодиться. В этих попытках поддерживал Вольфганга знаменитый балетмейстер И. Г. Новерр, знакомый ему еще по Вене, но никаких практических результатов да-

же его поддержка не дала. Единственное, что удалось написать Моцарту для театра, была музыка к маленькому балету-пантомиме Нюверра «Безделушки». Изящество и тонкая трактовка оркестра в этих миниатюрных танцевальных пьесах обнаружили присущее ему мастерство, но спектакль не имел такого веса, который заставил бы говорить о композиторе, и работа Моцарта прошла незамеченной.

По поводу французского театра Моцарт в письмах к отцу написал много горьких и едких слов. Все растущему стремлению к реализму, которое руководило в эти годы Моцартом, были чужды высокопарность и декламационность, присущие традиционной актерской манере французов; к чувствительности, которая окрашивала ариетты французских комических опер, он относился снисходительнее — это было искусство, с детства знакомое и во многом близкое. Однако оно влекло Моцарта к себе меньше, чем героика. Воображение молодого композитора было переполнено величавыми образами, которые ждали своего воплощения в музыке.

С особым интересом должен был он вслушиваться и всматриваться в то, что делал Глюк, — на парижской сцене шли во время пребывания Моцарта «Альцеста», «Орфей», «Ифигения в Авлиде» — оперы, вызывавшие страстную полемику парижан. Но Моцарт ничего не писал о них отцу. Видимо, сенсация, сопровождавшая эти постановки, болезненно задевала его самолюбие: героическая борьба Глюка за новое искусство, казалось, не оставляла места для опытов молодых композиторов.

Но самое страшное ожидало его впереди: в июньские душные дни неожиданно слегла мать Моцарта. Ей нездоровилось уже давно, но она крепилась и старалась скрыть от сына свое недомогание. Две недели метался Вольфганг по городу в поисках врачей и лекарств, по ночам не отходил от ее постели. Но спасти ее не удалось: мать умерла у него на руках 3 июля 1778 года. Ночью, в каком-то странном оцепенении, сидя рядом с уже похолодевшим телом этого самого дорогого для него и бесконечно преданного ему человека, Моцарт писал отцу длинное, путаное,

почти бредовое письмо. Он боялся открыть истину и писал о матери так, как если бы она была еще жива. Чтобы отвести подозрения отца, он почти весело сообщал об успехе своей симфонии, затем снова возвращался к болезни матери, стараясь подготовить отца к худшему.

В ту же ночь он написал давнему приятелю их семьи, аббату Буллингеру: «Наш лучший друг,— только Вам одному — разделите со мной горе, мой друг. Это был самый печальный день в моей жизни. Я пишу вам в два часа ночи. Я все-таки должен Вам сказать: моей дорогой матери больше нет на свете. [...] Она умерла, не приходя в сознание, угасла как свеча»<sup>50</sup>.

На следующий день Вольфганг похоронил ее. Теперь он был совсем одинок. Однако он не имел права предаваться отчаянию — надо было пробивать себе путь среди массы чужих и равнодушных к его судьбе людей. Из гостиницы он переехал к Мельхиору Гримму, горячо ему сочувствовавшему и готовому опекать юношу. Но деловые советы знаменитого жур-

налиста и его упреки в непрактичности, в неумении заинтересовать собой нужных людей только раздражали Моцарта. Он понимал, что поездка в Париж безрезультатна и ничего перед ним не откроет, но о возвращении в Зальцбург не мог думать без отвращения.

Отец писал ему чаще, чем когда-либо. Подавленный смертью жены и страдая от разочарования, которое постигло сына, он опасался, чтобы тот не принял каких-либо необдуманных решений. Когда Колоредо предложил ему занять освободившуюся у него вакансию главного композитора, а Вольфгангу передать свое место концертмейстера, он с внезапным малодушием начал уговаривать сына принять это предложение. Вольфганг медлил с ответом, хотя видел, что его упорство начало раздражать отца и письма того делаются все настойчивее. Он не мог решиться на то, чтобы окончательно поступиться своей свободой. В эти последние месяцы его жизни в Париже он работал много, с увлечением, заканчивая ряд скрипичных и клавишных сонат.

Любовь внесла новые краски в искусство Моцарта: ему и прежде были свойственны поэтичность и порывистость, но теперь мечты композитора получили большую определенность; певучее начало, присущее его мелодике с детских лет, приобрело зрелую мужественность и силу; темы стали шире и рельефнее — все казалось написанным более крупным штрихом. Памятником этих прекрасных дней его молодости навсегда осталась ми-минорная скрипичная соната<sup>51</sup> с ее взволнованной мелодией, словно запечатлевшей пылкость первого сильного чувства композитора.

Даже от близких по времени и духу произведений, вплоть до почти одновременно написанной ре-мажорной скрипичной сонаты<sup>52</sup>, она отделена рубежом, свидетельствующим о новых душевных накоплениях.

Еще отчетливее обнаруживается эта грань в клавирных сонатах, созданных в горестное время после смерти матери. Эти пять сонат (ля минор, до мажор, ля мажор, фа мажор и си-бемоль мажор<sup>53</sup>) представляют собой вершину клавирного

творчества Моцарта 70-х годов. Каждая из них дает новое индивидуальное решение сонатного жанра.

Демократическая струя, так отчетливо выраженная в его ранних творениях, вошла здесь в сочетание с глубиной психологических откровений и потребностью отражать драматические стороны жизни. Юношеский оптимизм получил другую опору: в ранних сонатах он был рожден кипучей энергией молодости и беспечной влюбленностью в жизнь, теперь это был оптимизм стремлений и дерзаний, не покидавший композитора в самые горестные моменты.

Эти черты отмечают парижские сонаты Моцарта как явление идейно и стилистически более зрелое по сравнению с самыми прославленными клавесинными произведениями той поры.

Особенно отчетливо выступает новизна идей и приемов в ля-минорной сонате, возникшей почти одновременно с ми-минорной скрипичной и по содержанию родственной ей. Здесь все необычно — и песенная простота начальной темы, настойчи-

вой, призывной, с возбужденно пульсирующим ритмом и мечтательными окончаниями фраз, и рисунок побочной партии с его воздушным, почти невесомым движением шестнадцатыми, и патетическая разработка с ее свободными модуляциями, драматичностью своей напоминающая импровизационные формы первой половины XVIII века.

В *Andante* (*Andante cantabile con espressione*) скорбные порывы первой части смягчены большей певучестью и сдержанностью интонаций, но в своеобразном, словно сумеречном финале душевное беспокойство вновь одерживает верх. Непрестанное однообразное движение мелодии приоткрывает мир затаенных, не до конца высказанных мыслей, мир неудовлетворенных чувств, который впоследствии так любили передавать романтики. Если бы не особая, присущая Моцарту-классику ясность и уравновешенность форм, эта соната, создающая образ настойчивых исканий, ожидания больших событий, страстного стремления к деятельности, стояла бы на грани двух музыкальных стилей:

зрелого классического и едва нарождающегося романтического.

Совсем иной мир раскрывается в ля-мажорной сонате: полная ясность мироощущения, доверчивое, открытое отношение к жизни, кипучая, едва сдерживаемая энергия — вот круг настроений и образов, роднящий ее с развлекательной бытовой сюитой. Моцарт здесь больше всего отступает от обычных форм сонаты: вместо сонатного аллегро дает вариации, вместо медленной части — менуэт; финал, как обычно, — рондо, но с программным названием «Alia Tugca»; все части связаны одной тональностью, что тоже говорит о близости к сюите.

Несколько наивная грация начальной темы, ее успокоительные, родственные колыбельной песне интонации предопределили основной ход развития мыслей и образов.

Однако даже по сравнению со зрелыми концертными вариациями Моцарта, первая часть ля-мажорной сонаты выделяется разнообразием, контрастностью и характерностью приемов варьирования. Каж-

дая вариация является самостоятельной поэтической зарисовкой, в последовании которых лирический покой темы сменяется то юмором и решительностью, то драматической взволнованностью, то задумчивостью или задорной энергией.

Развитие это столь интенсивно, что вторую и третью части сонаты Моцарт делает непосредственным продолжением первой: по существу менуэт — это тоже законченный и расширенный вариант основного тематического материала, предстающего здесь в подчеркнуто мужественном и торжественном виде.

Еще более обширной и самостоятельной вариацией является финал — знаменитое рондо «Alla Turca». Основная его тема и припев, неизменно сопровождающий все эпизоды, по характеру родственны быстрым вариациям первой части; родствен им и контраст *forte* и *piano*, выдержанный в течение всего вариационного развития. Но здесь он кажется особенно ярким: минорная тема рондо звучит легко и грациозно, мажорный припев — энергично, решительно, с вызывающим, чуть угловатым

юмором; резкие арпеджированные аккорды на сильных долях напоминают звучание ударных инструментов, а кода имитирует целый оркестр с барабанами, литаврами, тарелками, флейтой пикколо и треугольником.

Это — непосредственный отклик композитора на парижские театральные впечатления, на увлечение «турецкой экзотикой», характерное для комической оперы. Восточный колорит в подобных спектаклях был столь же условен, как сюжет, и заключался главным образом в обильном применении ударных инструментов и подчеркнутой темпераментности исполнения. Эту веселую шумиху и запечатлел, видимо, Моцарт в своем грациозном, блестящем и жизнерадостном рондо.

В остальных трех сонатах (до мажор, фа мажор и си-бемоль мажор) Моцарт возвращается к обычным формам, но индивидуальный характер содержания, богатство и значительность тем — те же. Даже в до-мажорной сонате, где Моцарт придерживается рамок изящной домашней музыки, он во второй части — *Andante can-*

tabile—дает задушевный и серьезный диалог: простая, почти лишенная украшений, певучая мажорная тема, убедительно о чем-то повествующая, чередуется с минорной темой, печальной, строгой, но столь же задушевной и искренней.

Пожалуй, наиболее значительна по замыслу фа-мажорная соната, особенностью которой является подчеркнутая контрастность тематического материала первой части. Ни в одном аллегро до сих пор не давал Моцарт таких действенных сопоставлений: идиллический, безмятежный рисунок главной партии как бы сметается порывистой, бурной связующей партией. После нее, как светлое видение, возникает песенная побочная партия, по интонациям несомненно близкая к бытовой серенадной музыке. Но в ее лирический мир снова вторгаются тревожные, беспокойные акценты, и это внезапное смещение планов — идиллического и мятежного, выдержанное на всем протяжении части, придает развитию образов сугубо динамический характер.

Одной из замечательнейших страниц моцартовской лирики является медленная

часть сонаты — своеобразное отражение в музыке эпистолярного стиля эпохи.

Певучая, широкая мелодия *Adagio*, обвитая мягкими мелизмами, звучит как правдивое сердечное излияние, как голос человека, поверяющего слушателю свои заветные мечты. Лишь иногда вспышки сильного и страстного чувства прерывают сдержанный монолог, неторопливо развивающийся на фоне мерно колышущегося сопровождения.

Поэтическое богатство его мыслей и образов разрешается в таком блестящем виртуозном *Allegro assai*, которое даже в моцартовских сонатах появляется впервые. Радостный подъем сил воплощен здесь в форме сонатного аллегро, где в тесном соседстве развиваются несколько контрастных тем. Виртуозный размах подобного финала, стремление охватить в пассажах весь возможный для клавира диапазон звучания, четко пульсирующий ритм и безостановочное вихревое движение предвещают новый, уже не клавесинный, а фортепианный стиль, — стиль, который станет основой бетховенского пианизма.

Эти гениальные сонаты были как бы прощанием Вольфганга со своей свободой. Отец неустанно торопил его с возвращением: он боялся и гнева архиепископа, и того, чтобы сын не воспротивился принятому решению. А Моцарт всячески оттягивал свой приезд, словно все еще не решив этого важного для себя вопроса. Наконец, он выехал, но по дороге, неожиданно для отца, снова оказался в Мангейме и пробыл здесь больше месяца, безуспешно ведя переговоры об опере с директором театра. Алоизии Вебер в городе не было: она к тому времени уже переехала с семьей в Мюнхен, куда перешла часть здешней труппы, и работала в театре. Моцарт из Мангейма направился туда — он должен был во что бы то ни стало выяснить судьбу свою и девушки. После первой же встречи Вольфганг понял, что надежды его рухнули: красавица Алоизия, сразу получившая в Мюнхене признание и выдвинувшаяся на сцене, уже не нуждалась ни в его поддержке, ни в защите. Она была так же безразлична к нему, как и все окружающие.

Прошло еще два года затворнической жизни в Зальцбурге, два унижительных года жизни музыканта-слуги, с каждым днем казавшейся все более невыносимой. Архиепископ заставил Моцарта принять кабальные условия: он не мог нигде выступать, не имел права никуда выезжать, хотя бы на самый короткий срок, без его разрешения. Преследования архиепископа становились все более жестокими, издевательства все более оскорбительными. Он не представлял себе, чтобы музыкант, существо бесправное и нищее, поняв, наконец, безвыходность своего положения, все еще мог стремиться к какой бы то ни было независимости. Отношения, и прежде острые и раздражавшие обоих, теперь привели к взаимной ненависти. Тяжелее всего для Моцарта было то, что он уже не находил моральной поддержки у отца. Тот, старея, становился все более замкнутым, окончательно ушел в религию, перестал верить в возможность счастливого изменения судьбы сына и сурово призывал его к смирению. Сестра, заступившая в доме место матери, во всем поддерживала отца. Теперь

Моцарт и в семье был совершенно одинок, и глубокая привязанность к родным была лишена того основного, что в прошлом для него было живительным источником, — полного душевного доверия и понимания.

Писал он в эти годы меньше, чем обычно. Правда, церковные произведения были представлены так же обильно, как прежде, — обедни, вечерни, литании, духовные арии и духовные песни, — но ни концертов, ни сонат, ни симфоний. Только развлекательная музыка — серенады и дивертисменты, которыми Моцарт обслуживал празднества своих земляков, — по-прежнему поражала своей жизненной яркостью. Из крупных оркестровых произведений этого периода выделяется также замечательная «Концертная симфония» для солирующих скрипки и альта с оркестром<sup>54</sup>.

Такое снижение творческой активности говорит об известной душевной подавленности, охватившей Моцарта после парижской поездки. Внешне она проявлялась мало; он жил прежней жизнью — общительной жизнью молодого зальцбургца, но внутренне ко всему оставался безучастен.

Единственной отрадой его в эти годы оказался городской театр — он открылся в Зальцбурге еще в 1775 году; представления в нем давались, как обычно в то время, гастролирующими труппами. Первый сезон прошел на редкость удачно — приехала превосходная труппа с большим и разнообразным репертуаром. Однако с архиепископом ей поладить не удалось, и на следующий год она здесь не осталась. Потом приезжали довольно слабые коллективы, не пользовавшиеся в городе популярностью; но в 1778 году антреприза вновь перешла в руки способного и дельного директора Бёма. Он привез слаженный актерский коллектив, где были хорошие драматические актеры и певцы, и сумел сразу завоевать расположение зальцбургцев. Когда на следующий год его сменил другой антрепренер — Шиканедер, столь же, если не еще более талантливый руководитель, увлечение театром стало в Зальцбурге всеобщим.

Репертуар подобных театров нельзя было назвать классическим: здесь пестро смешивались самые различные жанры — вуль-

гарные фарсы чередовались с трагедиями Шекспира, драмы Лессинга — с немецкими бытовыми опереттами, комедийные балеты и французские комические оперы — с произведениями Кальдерона и Гоцци. Некоторые труппы пытались ставить и итальянские оперы-буфф, но редко с ними справлялись: обычно им не доставало квалифицированных вокальных сил. Постановки гастролеров отличались чисто провинциальной скромностью, иногда даже убожеством, и все же они вносили радостное оживление в жизнь немецких и австрийских городов. Разнообразие содержания, тесная связь с народным театром, а зачастую и незаурядная одаренность актеров и режиссеров делали подобные труппы одним из важнейших очагов развития национальной культуры страны.

Моцарт в эти годы сильно увлекся драматическим искусством, да и семья его оказалась в числе завсегдатаев городского театра, в особенности после того как Шиканедер, сдружившись с Вольфгангом, преподнес всем троим разрешение на постоянное посещение спектаклей. Этот талантли-

вый человек, одновременно и администратор, и режиссер, и актер, исполнявший в опере комедийные роли, а в драме игравший Гамлета, позднее стал либреттистом «Волшебной флейты».

Сближение с ним, вернее с коллективом театра, вновь заставило Моцарта мучительно пережить свой отрыв от оперной сцены. У него было много планов, которые казались вполне осуществимыми. Из Мангейма он привез либретто «Семирамиды», написанное образованным любителем, и мечтал сделать из него «дуодраму», — так называл он музыкально-драматические произведения, где объединялись декламация, хор и оркестровое сопровождение. Подобные произведения, созданные талантливейшим композитором Георгом Бенда, он в Мангейме видел на сцене.

Он пытался создавать музыкальные спектакли для Бёма и Шиканедера, но у тех не было средств на реализацию его замыслов. Так и остались недописанными музыка к драме Геблера «Тамос, король Египта», начатая еще в 1773 году в Вене и возобновленная по предложению Бё-

ма, и немецкая опера «Заида», очевидно, предназначавшаяся для него же.

Душевный кризис, испытываемый Моцартом, все обострялся. Он ненавидел город, ставший для него тюрьмой, еще больше ненавидел архиепископа, о котором не мог спокойно говорить. Он был отчужден от семьи, и одиночество тяжелым грузом лежало у него на сердце. Он уже не был уверен, что когда-нибудь к нему придет избавление.

Оно пришло тогда, когда Моцарт меньше всего на что-либо рассчитывал. В 1780 году мюнхенский театр вновь вспомнил о нем и прислал ему предложение написать к предстоящим дворцовым торжествам неизменную итальянскую оперу; архиепископ, по примеру прошлых лет, вынужден был дать своему концертмейстеру двухмесячный отпуск.

Либретто, предложенное Моцарту, далеко не отвечало идеалам молодого композитора. Это была французская трагедия Даншэ «Идоменей», еще в 1712 году использованная композитором Кампра и поставленная на парижской сцене. В основе

ее лежал тот же социально-психологический конфликт, что и в знаменитой «Ифигении в Авлиде» Глюка, — борьба гражданского долга и отеческой любви, но тема в либретто была разработана громоздко, с расчетом на преувеличенные трагедийные эффекты. Да и сюжет, взятый из греческой мифологии, своей высокопарностью не соответствовал драматическим склонностям Моцарта. К тому же, либретто нужно было переработать в традициях оперы «seria» и наново приспособить для постановки на мюнхенской сцене: взялся за это аббат Вареско — придворный литератор архиепископа, человек ограниченный и малоодаренный. Он с трудом шел на то, чего требовал от него Вольфганг, упрямо настаивая на своем.

Но в процессе работы композитора привлекли образы юных влюбленных — Идаманта и Илии и центральная фигура Идомена, царя острова Крита, давшего обет богам принести искупительную жертву (в благодарность за спасение его флота) и не исполнившего его.

В силу непредвиденных обстоятельств,

жребий пал на собственного сына царя, Идаманта, и несчастный отец решил скрыть от народа истину.

Однако, когда разгневанный его ослушанием Посейдон подверг Крит тяжкому наказанию и несчастья, одно за другим, начали обрушиваться на островитян (отсутствие попутного ветра не дает кораблям выйти из гавани, из морских глубин подымается страшное чудовище, убивающее всякого, кто осмелится отплыть от берега, острову грозит наводнение), Идоменею пришлось сознаться перед народом в своей вине. Ради благоденствия родины, сын его, победивший в единоборстве чудовище, добровольно обрекает себя на смерть. К нему присоединяется любящая его пленная греческая царевна Илия. Но в последний момент таинственный голос оракула отменяет жертвоприношение: низложив Идоменея, он провозглашает Идаманта царем Крита.

Бутафорское чудовище, наводнение, подземный голос — все это было чуждо реалистическому воображению Вольфганга, но и с ними он согласен был примириться.

В конце концов сюжет показался изголодавшемуся по сцене композитору настоящей находкой, и он принялся за сочинение оперы с подлинным творческим подъемом.

Осенью 1780 года, измученный дорожной тряской, простуженный, но окрыленный тем, что ему предстояло, приехал он в Мюнхен с предварительными набросками оперы и с первых же дней погрузился в работу. Нужно было еще многое доработать и заново создавать в спешке. Певцы были одни слабы, другие избалованны, в особенности исполнители мужских партий; новизна моцартовских приемов их смущала, и они без конца требовали переделок. Понадобилось много самообладания, чтобы выдержать бой с отсталостью вкусов и небрежностью певцов, с высокомерной ограниченностью графа Эзау — аристократического руководителя театра. Но через два месяца уже состоялась репетиция первого акта: в одной из больших дворцовых комнат артисты, в сопровождении оперного оркестра, исполнили перед курфюрстом несколько сцен «Идоменей». Ощущение

чего-то необычно-значительного охватило присутствующих: традиционная высокопарность сюжета не помешала композитору придать своим героям пленительно живые очертания. Эта жизненность приковала внимание с первой же минуты, когда перед зрителями появилась одинокая, печальная фигура Илии — пленной греческой царевны. Тоску девушки по родине, борьбу этого чувства с зародившейся в ней любовью к чужеземному юноше Идаманту, ее гнев и гордость — все это Моцарт сумел передать в арии Илии с поразительным реализмом.

Такое же захватывающее впечатление произвело и появление Электры — мстительной соперницы Илии. Бурная ария, в которой Электра изливала свою ревность и охватившую ее жажду мщения, непосредственно примыкала к следующему за ней трагическому хору. Хор этот передавал тревогу жителей Крита, ожидавших на берегу флот Идоменея — победителя в долгой войне с греками: на море буря, корабли, подплывающие к острову, неминуемо должны погибнуть. Сочетание двух пла-

нов — психологического (ярость Электры и отчаяние народа) и живописного (буря на море) — напоминало драматические сцены Глюка, но обладало еще большей эмоциональной силой и сценичностью.

По окончании репетиции курфюрст, подзвав Моцарта, сказал смеясь: «Кто бы мог подумать, что в такой маленькой голове кроются такие значительные вещи»<sup>55</sup>.

Через месяц опера была уже закончена полностью, вплоть до балетной музыки, которую Моцарт, вопреки тогдашнему обычаю, написал сам.

По сравнению с предыдущими операми, это произведение двадцатипятилетнего композитора казалось гигантом. Дело было не только в объеме, в масштабах, но, главное, в законченности концепции. Огромное расстояние отделяло талантливые юношеские произведения от этой смелой попытки мастера утвердить новые принципы в любимом искусстве. Скачок этот подготовлялся давно — в инструментальных произведениях Вольфганга, в его симфониях, камерных и клавирных произведениях, где созревал его гений. В «Идо-

менее» впервые на равных правах встретились Моцарт-симфонист и Моцарт-драматург, и это определило весь дальнейший путь композитора: стремление к внутренней логике музыкального развития, до сих пор характеризовавшее его инструментальную музыку, оказалось ведущей чертой и в оперном творчестве Моцарта; оно шло рука об руку с поисками новых выразительных средств, преобразованием языка и попытками драматизировать традиционные оперные формы.

Взгляды Моцарта на оперную драматургию складывались в годы, когда музыкальный театр находился на пороге решительных перемен. Итальянская опера, больше полутора лет безраздельно господствовавшая на европейской сцене, переживала жестокий кризис: разрыв, наметившийся между ее драматической и музыкальной стороной еще в начале XVIII века, в конце концов привел к тому, что оперный спектакль стал больше походить на концерт в костюмах. Это была блестящая сюита из виртуозных арий и дуэтов, зачастую механически скрепленных речита-

тивами, — роскошно обставленное, но в большинстве случаев лишенное драматического единства придворное зрелище, которое уже давно вызывало нарекания и даже насмешки со стороны прогрессивно настроенных театральных деятелей.

Рождение нового жанра — комической оперы (опера-буфф) — нанесло опере «seria» сильнейший удар. Это детище итальянского народа начало завоевывать сцену в 30-х годах и вскоре получило всемирную известность — реализм сюжета и характеристик, порой обладавших социально-сатирической остротой, привлекли к спектаклям-буфф симпатии широких слоев общества. Когда в 1752 году первая классическая опера нового стиля — «Служанка-госпожа» Перголезе — была показана в Париже, она вызвала бурную общественную реакцию. «Война буффонов» — так была названа ожесточенная полемика по поводу итальянской оперы: все реакционное, отживавшее во французском искусстве ополчилось против нового демократического жанра, все жизнеспособное, передовое стало на его защиту. И хотя внеш-

не перевес оказался на стороне консерваторов и итальянская труппа по приказу короля была изгнана из Франции, реальная победа оказалась за нею: через несколько лет национальная комическая опера существовала уже и во Франции, и в Австрии, и в Германии.

В эту пору всеобщего увлечения комедийным стилем казалось, что он окончательно вытеснит «серьезную» оперу; но последняя пустила слишком глубокие корни и все еще продолжала владеть сердцами слушателей — поразительная законченность ее ариозного стиля, покоряющее мастерство вокалистов, высокий строй чувств (по традиции связанный с мифологическими образами) привлекали к себе многих выдающихся композиторов. И чем яснее осознавалась драматургическая слабость серьезного жанра, тем сильнее возникала потребность проложить для него новые пути.

Попытки реформировать оперную героиню делались неоднократно. Но усилия композиторов разных стран, приводившие иногда к очень интересным результатам,

совершенно померкли в сравнении с тем, что было сделано в этой области венским композитором Кристофором Глюком. Он подошел к своей задаче, уже будучи маститым композитором, признанным и Италией и Австрией, вооруженный громадным театральным опытом. Обрушившись со всем пылом реформатора на развлекательность и виртуозные излишества придворной сцены, он в 60-х годах создал в Вене первые образцы нового оперного спектакля, в котором драма и музыка объединялись на более естественных и разумных основаниях.

Первенство драмы по отношению к музыке — таков был принцип, легший в основу его реформы, принцип, которого он придерживался с величайшей последовательностью. Отсюда вытекало стремление к слитности музыкального материала оперы, упор на речитатив, как форму, наиболее близкую к театральной декламации, требование единства развития.

Благородный гений Глюка сообщил его новаторству необычайное величие и простоту. Героические и трогательные образы

его реформаторских опер — «Орфея», «Альцесты», «Ифигении» — стали знаменем идей гуманизма, веры в высокие свойства человеческой души и ее способность к подвигу.

Вена относилась к нему с величайшим уважением, но не сумела в полной мере оценить значение его новых работ — по сравнению с блеском оперных постановок «Зегія», сдержанный драматизм «Орфея» и «Альцесты» казался ей скучным. Подлинных ревнителей и горячих пропагандистов своей реформы Глюк нашел только в Париже, сначала среди энциклопедистов, а затем и всей передовой аудитории. Здесь, после упорной и принципиальной борьбы, безоговорочно была признана правота его взглядов, и героическая музыкальная драма — преддверье нового современного оперного спектакля — начала свою жизнь на европейской сцене.

Моцарт, хорошо знакомый и с «Орфеєм» и с «Альцестой», не мог недооценивать тех перспектив, которые реформа Глюка раскрывала перед оперным театром; однако он далеко не во всем готов

был следовать по пути своего великого соотечественника. У него складывались собственные эстетические взгляды, — он не хотел, в частности, лишать оперу той силы эмоционального воздействия, которая заключалась в широте ариозного стиля, в виртуозном искусстве певцов.

Поэтому, переняв у Глюка ряд новых драматических приемов, пленивших его своей сценичностью и способностью объединять музыкальный материал оперы, он все же в «Идомеене» остался верен сложившимся традициям «*seria*», лишь по-своему их переосмыслив.

Ария, обобщенно выражавшая сильные человеческие чувства, — месть, ревность, любовь, дружбу, — по-прежнему занимала в его опере господствующее положение: так, Электра в первом акте предстала как яростная мстительная героиня. Во втором же акте, когда у нее возникла надежда завоевать любовь Идаманта, Моцарт поручил ей мягкую, идиллическую арию, словно забыв о прежней мрачной характеристике. Но уже лирические фигуры Идаманта и Илии обнаружили иной подход композито-

ра к характеристикам героев — Моцарт стремился показать здесь индивидуальные черты характера и дать их в развитии (в дальнейшем это стало основой моцартовской драматургии). Постепенное просветление душевного состояния влюбленных, переход от подавленности к сознанию всепобеждающей силы любви были переданы в «Идоменея» рядом тонких штрихов.

Едва ли не лучшим выражением драматических исканий Моцарта оказался квартет третьего акта, рисующий одну из наиболее напряженных сцен — прощание Идаманта с отцом и Илией перед поединком с чудовищем. Моцарт создал большой, музыкально завершенный ансамбль, достигнув в нем и контрастной обрисовки образов, и их сценической сплоченности: ярость Электры, отчаяние Идоменея и трогательное самоотречение влюбленных то противопоставлялись друг другу, то все партии объединялись в выражении чувства обреченности.

«Идоменея» нельзя назвать совершенным произведением. Пытаясь обобщить достижения отдельных школ — итальян-

ской, французской, глюковской — и преодолеть косные сценические приемы, Моцарт еще не выработал единого стиля, а отсюда вытекала и некоторая перегруженность музыкального языка. Однако опера не была и эклектичной — индивидуальные черты дарования Моцарта проступали отчетливо сквозь все влияния; по силе же драматической выразительности, богатству оркестровки и полноте вокального мастерства «Идомеи» мог считаться одним из лучших произведений эпохи.

Среди мюнхенских знатоков «Идомеи» получил безоговорочное признание; правда, широкая аудитория мюнхенского театра восхищалась главным образом частностями, а к замыслу отнеслась довольно равнодушно: размах исканий Моцарта, сложность проблем, которые он перед собой ставил, новизна решений помешали ей воспринять целое во всем его богатстве и глубине. Но для композитора эта работа оказалась рубиконом. Снова увидев ожившие от его прикосновения сценические образы, ощутив всю мощь драматического вдохновения, поняв и оценив меру своей

зрелости, он уже не мог больше мириться со своей зависимостью. Протест, накапливавшийся давно, сейчас каждую минуту готов был прорваться; нужен был только внешний повод для того, чтобы Моцарт круто повернул линию своей жизни.

Повод этот вскоре нашелся: прямо из Мюнхена, не возвращаясь обратно в Зальцбург, Вольфганг, по вызову архиепископа, должен был выехать в Вену. За время его отсутствия хозяин отбыл в столицу, сопровождаемый всей своей свитой, в том числе и музыкантами, достоинствами которых он намеревался блеснуть перед венской знатью.

Вначале Моцарт обрадовался поездке, надеясь на встречи с венской музыкальной средой, но с первых же дней остро почувствовал безысходность своего положения. Кабальные условия службы сохраняли силу и здесь: несмотря на многочисленные приглашения, которые Моцарт получал от венских меценатов, он был по-прежнему скован своими обязательствами и не смел выступать без разрешения хозяина. Даже в тех домах, где концерты

происходили по воле или с согласия архиепископа, тот не давал ему права чувствовать себя художником: по приказу Колоредо, его музыкантов вводили через черный ход прямо на эстраду, и уходили они тем же путем, не общаясь с приглашенной публикой.

К тому же архиепископ пользовался всяким случаем, чтобы больнее уязвить Моцарта: обедать он заставил его в людской, и место ему было предназначено выше лакеев, но ниже поваров. При этом он без стеснения эксплуатировал дарование своего слуги, заказывая иногда вечером новую сонату, которую тот должен был исполнить на следующий день. В конце концов, заподозрив, что Моцарт найдет случай устроиться помимо него, он счел необходимым удалить его из Вены и потребовал, чтобы Вольфганг немедленно выехал в Зальцбург. Тут возмущение Моцарта прорвалось окончательно: не думая о будущем, ни на кого не надеясь, не имея ни малейшей уверенности в возможности заработка, он пошел на открытый разрыв с архиепископом. Полный негодо-

вания, он писал отцу: «...Вам в угоду... я готов был пожертвовать своим счастьем, своим здоровьем и своей жизнью, но честь моя — она мне, да и Вам тоже, должна быть дороже всего»<sup>56</sup>. «Сердце облагораживает человека. И пусть я не граф, но чести во мне, вероятно, больше, чем у иного графа»<sup>57</sup>.

Старый музыкант был в отчаянии. Он пытался образумить сына, уговорить его изменить свое решение, но на этот раз Моцарт был непреклонен. «Счастье мое начнется только теперь»<sup>58</sup>, — писал он разгневанному отцу.

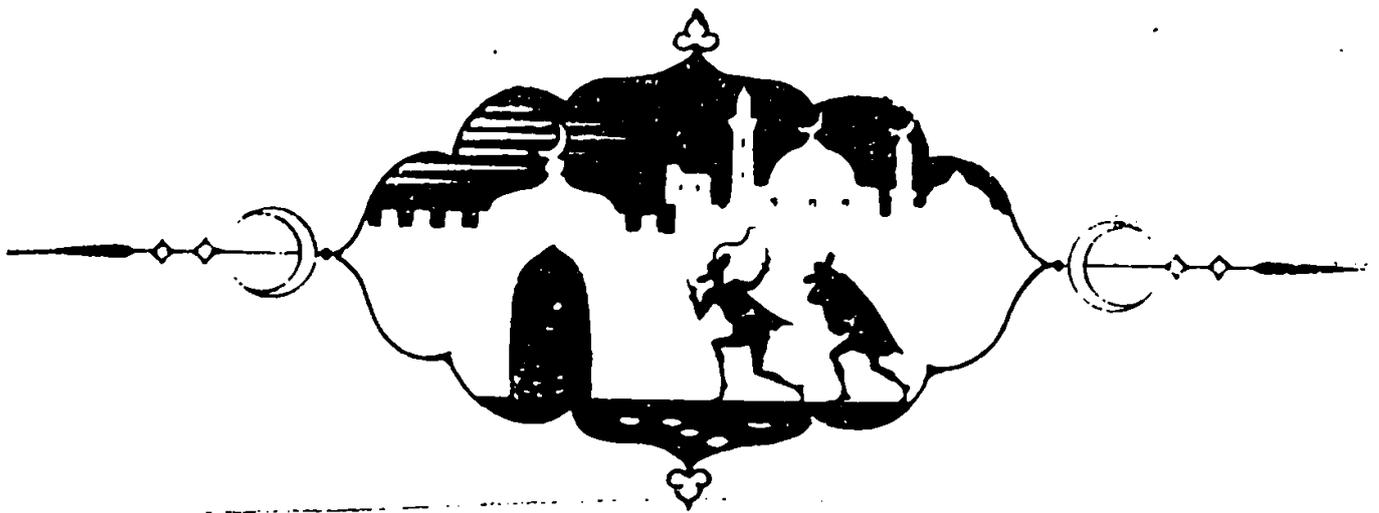
Последние встречи с архиепископом Моцарт долго не мог вспоминать без содрогания. Просьба об увольнении, которую он подал, была оставлена без ответа. Архиепископ не поверил, что Вольфганг действительно отважится на такой риск, и заподозрил его в желании выговорить для себя более льготные условия. В ярости своей он потерял всякую сдержанность и осыпал Моцарта гнусными ругательствами. В следующий раз, когда Моцарт снова, со всей твердостью, повторил свое

заявление, из кабинета архиепископа вышел его взбешенный обер-камергер граф Арко, бывший покровитель Моцарта в Зальцбурге, и, разразившись бранью, пинком ноги столкнул его с лестницы.

Дрожа и ничего не видя перед собой, Моцарт еле добрался до своей комнаты; несколько дней он был тяжело болен и то бредил, то впадал в состояние почти полной прострации. Но, пережив этот душевный кризис, он вышел из него окрепшим и полным решимости. Теперь он готов был ко всему, что могло ожидать его впереди, — к нищете, голоду, гибели; но больше он не поступится свободой и не сдастся на милость своего просвещенного тирана. Он остался в Вене, имея опорой только свой замечательный талант. Это был первый композитор Австрии, решившийся на такой безумно смелый шаг.

Так кончилась юность Моцарта и началась зрелая пора его жизни, пора создания лучших, бессмертных творений.





„П О Х И Щ Е Н И Е  
из  
С Е Р А Л Я „



В первый год свободной жизни Моцарта в Вене ему пришлось трудно — надо было искать уроки, которых летом было мало, устраивать быт, восстанавливать связи. Он впервые жил без домашней опеки, и житейские невзгоды не раз ставили композитора втупик. Его спасала работа, непосильная по напряжению для любого другого, менее одаренного музы-

канта. С раннего утра он писал, до обеда ходил по урокам, по вечерам выступал, а ночью снова писал, пока от утомления перо не валилось из рук. За этот огромный труд он получал вознаграждение, которого едва хватало на оплату комнаты и скудный стол. Забота о гардеробе доставляла ему особое мучение: в грубой зальцбургской одежде невозможно было появиться в столичных гостиных, тем более, что внешность и без того была предметом тайных огорчений Вольфганга.

Он был мал ростом, худ и, по словам сестры, «лишен всякой представительности в лице и теле»<sup>59</sup>. Для артиста, стремившегося завоевать столичную эстраду, это было серьезным недостатком. Но тратить что-либо сверх самого необходимого было бы преступлением по отношению к отцу и сестре; думая о них, он постоянно испытывал угрызения совести — ему казалось, что он их обездолил.

И все же это было счастливое время. Душевный подъем, вызванный сознанием свободы, облегчал Вольфгангу любые житейские тяготы, а обычная его жизнера-

достоинство позволяла видеть будущее в розовом свете.

Вена казалась ему чудеснейшим в мире городом. Она снова покорила его своим артистическим размахом, многообразием вкусов и жизнелюбием.

Разрыв с архиепископом произошел в мае, когда город был полон музыкой; на улицах не смолкали импровизированные концерты — постоянно кого-то чествовали, поздравляли. В канун дня, когда бывало особенно много именинниц, город словно расцветал серенадами и дивертисментами.

Да и в обычные дни не успевало стемнеть, как раздавались звуки песен и инструментов: «Ночные концерты здесь так же часты, как под прекрасным итальянским небом, — сообщала газета «Новый немецкий Меркурий», описывая венские вечера (1799 год), — то целая компания певцов, то шумная оркестровая музыка, то одинокая флейта или мандолина звучат навстречу из тихих улиц, когда вы возвращаетесь домой»<sup>60</sup>. И в самый поздний час на звуки музыки распахивались окна; венцы, покинув постели, торопились на

улицу, и вокруг играющих немедленно собиралась толпа. После каждой пьесы раздавались аплодисменты, слушатели требовали повторений, а по окончании серенады всей толпой провожали музыкантов в другие части города.

Моцарта радовала и эта художественная отзывчивость, и детское умение венцев веселиться. Он любил толпу, любил улицу; ее кипучая жизнь будила его воображение — она давала богатейший материал для наблюдений и питала будущие сценические и инструментальные образы.

Сильнейшим магнитом оказался для Моцарта и венский «Бургтеатр» («An der Burg»), становившийся в эту пору оплотом национальной культуры. В том же 1781 году, что и Моцарт, из Гамбурга приехал сюда замечательный немецкий актер Ф. Л. Шредер; его выступления на сцене Бургтеатра пленяли венцев смелостью и масштабностью игры. Любовь публики делили с ним другие выдающиеся артисты: Карл Брокман — один из лучших исполнителей Гамлета на немецкой сцене, обаятельная лирическая актриса

Иоганна Сакко, отличные комедийные актеры — такие как ветеран народной сцены Николай Вейдман, любимец императора Иоганн Мюллер или двое братьев Стефани, обслуживавших труппу также и в качестве драматургов (им принадлежал ряд обработок для национальной сцены популярных иностранных комедий).

Репертуар театра был очень обширен; в нем были представлены все виды драматических пьес — от шекспировских драм до национальных музыкальных комедий-зингшпилей.

Исполнение поражало своей сыгранностью и «верностью природе», то есть сознательным стремлением артистов к реализму. «Я бы пожелал тебе посмотреть здесь трагедию, — писал Моцарт в 1781 году сестре, — я вообще не знаю ни одного театра, где бы все виды драматических зрелищ были так превосходно представлены, а здесь такова каждая роль — самая маленькая и ничтожная роль хорошо исполнена и имеет дублера»<sup>61</sup>.

В эти годы Бургтеатр принимал деятельное участие в становлении оперного

искусства своей страны, и Моцарту вскоре посчастливилось стать участником творческой жизни этого замечательного коллектива.

С 1778 года в стенах театра работала немецкая оперная труппа, организованная по указу императора. В прогрессивных кругах Австрии давно уже нарастала волна национального подъема, и все настойчивее проявлялось стремление опереться в любых областях искусства на собственные силы. Под давлением этих идей Иосиф II, лично предпочитавший всему итальянское виртуозное пение, решил организовать в Бургтеатре «Национальный зингшпиль», то есть немецкую музыкальную комедию. Спектакли ее должны были чередоваться со спектаклями драматической труппы; таким образом, венцы получили возможность слушать оперы на родном языке.

«Национальный зингшпиль» открылся 18 февраля 1778 года пьесой «Рудокопы» с музыкой Игнаца Умлауфа — капельмейстера театрального оркестра. Премьера эта была одним из самых знаменательных событий столичной музыкальной жизни

конца 70-х и начала 80-х годов: проблема создания национальной оперы уже давно волновала австрийских композиторов, и только безмерное пренебрежение со стороны правящих кругов и отсутствие средств мешало осуществлению многих сокровенных планов. Теперь, когда появилась реальная возможность писать для отечественной сцены, проблема эта предстала во всей своей сложности, и Моцарт был одним из первых художников, нашедших для нее правильное решение.

В первый же год жизни в Вене он получил заказ на оперу для молодого национального театра. Эта была величайшая удача, о которой он только мог мечтать.

Когда он из Мангейма писал отцу о своем страстном желании писать оперу и колебался в выборе между итальянской, французской или немецкой манерой, самая перспектива казалась ему почти недостижимой, туманной; и все-таки ему принадлежали тогда же сказанные пророческие слова: «Как был бы я любим, если б помог подняться немецкой национальной опере, и мне это наверное удалось»

бы»<sup>62</sup>. Теперь эта задача стояла перед ним вплотную, наполняя его чувством гордости и ответственности.

Моцарт знал, что вступил в пору зрелости и как художник и как человек; юношеские иллюзии и бурные вспышки темперамента, по временам приводившие к известной неустойчивости взглядов, сменились ясным сознанием цели; он стал зорче и, пожалуй, независимей. По своим воззрениям на природу искусства, по художественному методу Моцарт в эти годы был уже законченным реалистом: опера его должна была стать содержательным, правдивым отражением национальной жизни. С этих позиций он и оценивал современные ему достижения оперного искусства в различных жанрах.

В Вене скрещивалось множество художественных направлений, и Моцарт имел возможность широкого отбора и сравнения. Несколько сентиментальный пафос современных итальянских героических опер, столь близкий сердцу многих его соотечественников, уже не соблазнял Моцарта; всякая выспренность была чужда

его живому и ясному уму. «Ода возвышенна, прекрасна, все, что хотите, но слишком напыщенна для моих чувствительных ушей», — писал он отцу, объясняя свое нежелание выполнить один из заказов<sup>63</sup>.

Значительно больше привлекали его бытовые жанры — зингшпили и произведения итальянских буффонистов, но он не мог не замечать однотипности сюжетов и музыки большинства из них: «...многое в их вещах, действительно, очень мило, — говорил он об операх модных итальянских композиторов Ригини и Мартини, — но через десять лет никто не обратит на них внимания»<sup>64</sup>. Он хотел видеть в национальной опере людей обыкновенных, но с более значительным душевным миром, людей действующих и борющихся, но во имя более высокой цели, чем в итальянских спектаклях буфф. Сюжет «Похищения из сераля» — так называлась новая его опера — нес в себе еще не раскрытые возможности подобной трактовки.

Это была история разлуки и соединения двух влюбленных, развивавшаяся по

испытанной и довольно простой схеме: двое молодых людей — юный испанский дворянин Бельмонт и его ловкий слуга Педрилло — освобождают из рабства своих возлюбленных — невесту Бельмонта Констанцу и ее камеристку Блондхен, похищенных морскими разбойниками и проданных в гарем турецкого паши. Розыски девушек, встреча влюбленных в саду султана Селима и похищение пленниц из гарема сопровождаются рядом забавных, трогательных, а подчас и опасных приключений.

Сюжет этот был не нов и странствовал по европейским сценам в самых различных вариантах: освобождение любимой из турецкого плена и приключения, сопровождавшие подобного рода театральную экзотику, были знакомы Моцарту со времен парижской поездки. На либретто некоего Бретцнера, которое Моцарт взял в основу своего замысла, тоже было уже написано несколько зингшпилей.

В этой нехитрой истории Моцарта привлекла ее этическая основа — тема верной любви, победившей все испытания. Тема

эта взволновала его еще в ту пору, когда он писал «Лючио Силлу», — сейчас перед ним была возможность воплотить ее в образах простых, близких ему людей. Сделать этих людей, со всеми их достоинствами и человеческими слабостями, носителями этического начала любви, было для него заманчивой задачей.

Она вскоре приобрела для него еще более конкретное значение; творческие волнения композитора оказались тесно связанными с его личными переживаниями: в Вене Вольфганг снова столкнулся с семьей Веберов, давних своих знакомых по Мангейму. В их жизни за это время призошли перемены — Алоизия несколько лет тому назад вышла замуж за одного из выдающихся актеров «Национального театра», драматического артиста Йозефа Ланге, и сама теперь успешно подвизалась в качестве солистки вновь организованного венского зингшиля. Отец ее умер; мать с тремя другими дочерьми вслед за Алоизией переехала в Вену. Они жили в доме со странным названием «Петр в глазу господнем», мать сдавала внаем комна-

ты. Встретившись с Моцартом, она предложила ему поселиться у них; он с радостью согласился — ему нравилось беспечное радушие семьи; кроме того, женская забота снимала с него часть обременительных домашних хлопот; но втайне его привлекала возможность встречаться с Алоизией. Он все еще не мог справиться со своим чувством и при свидании с Веберами мангеймские воспоминания пробудились с прежней силой. «Я на самом деле любил ее, — признавался он отцу, — и чувствую, что она все еще мне не безразлична. Счастье еще, что муж ее — ревнивый дурак, никуда ее не отпускает, и поэтому мне редко удастся ее видеть»<sup>65</sup>.

Но вскоре острота переживаний сгладилась — несчастливую любовь вытеснили из сердца новые дружеские, а затем и нежные чувства. Их возбудила в нем младшая сестра Алоизии — живая, легкая в движениях, всегда жизнерадостная семнадцатилетняя Констанца. Шутливая дружба, завязавшаяся между молодыми людьми, вскоре перешла в серьезную привязанность; нежность Моцарта к Кон-

станции росла с каждым днем, и девушка отвечала ему взаимностью.

Однако обоюдная их склонность встретила препятствие со стороны родных. Узнав о новом увлечении сына, отец прислал грозное, негодующее письмо с требованием немедленно покинуть дом Веберов, где, по его мнению, Вольфганга так недостойно и упорно ловят. Он горько упрекал сына в том, что тот не думает о долге перед родными, об отце, которому обязан всем своим воспитанием. Моцарт повиновался и переехал, охраняя себя и Констанцу от оскорбительных толков, но письмо привело лишь к углублению той трещины между отцом и сыном, которая наметилась уже по возвращении Моцарта из Парижа.

Между тем переезд Вольфганга перепугал мать Констанцы, ограниченную, бестолковую женщину. Она перестала доверять ему и, боясь обмана, не только запретила дочери встречаться с ним, но пригрозила жестоким домашним арестом.

Женитьба произошла в августе 1782 года без разрешения родных. Тайно обвенчавшись с Констанцей, Вольфганг увел

ее из материнского дома. Потом он в шутку называл свою скромную свадьбу в кругу нескольких расположенных к ним обоим людей «похищением из глаза господня».

Новые семейные отношения складывались счастливо. В характере своей молодой жены Моцарт нашел много черт, общих с собственным характером. Констанца, как и он, не терпела в чувствах преувеличений, была добра, беспечна и жизнерадостна, легко переносила лишения, обладала превосходным артистическим темпераментом и, как все сестры Вебер, была чрезвычайно музыкальна.

Правда, она была воспитана в безалаберной, малообразованной семье и не сумела навести порядок в его холостом хозяйстве. Не всегда были ей доступны и высшие стремления ее гениального мужа, но она внесла в жизнь Моцарта то, чего ему так недоставало после смерти матери, — ласку, открытое отношение ко всему окружающему, постоянную готовность радоваться и полнейшее доверие к его творческим возможностям и планам.

Влюбленность и рождение оперных образов тесно переплелись в сознании композитора, тем более что героиня оперы носила то же имя, что и его будущая жена; черты реальной Констанцы он поделил в опере между двумя ее героинями, лирической и комедийной. В переживаниях влюбленного Бельмонта Вольфганг несомненно воплотил оттенки собственного чувства. Да и в остальных персонажах спектакля тоже легко было узнать реальные жизненные черты, подмеченные в друзьях и знакомых Моцарта. Это придало музыкальным образам пленительную конкретность.

Хорошим помощником в сценической реализации замыслов оказался актер Бургтеатра Стефани, работавший вместе с Моцартом над либретто. Глубокими познаниями в области драматургии он не обладал, но был настоящим практиком сцены, талантливым комедийным актером и великолепно знал вкусы и склонности театральной аудитории. Диалоги, написанные Стефани, и характерные черточки, внесенные им в обрисовку отдельных фи-

гур, обнаруживают в нем несомненные литературные способности.

Но хозяином замысла был не он, а композитор. Моцарт распоряжался материалом с полнейшей свободой, заставляя Стефани по своему усмотрению менять ситуации и характеристики и сокращать диалоги, предоставляя место дуэтам, ариеттам и ансамблям. Ему необходим был простор для развития музыкальных мыслей (первоначальный автор либретто — литератор-любитель Бретцнер — впоследствии подал на Моцарта в суд, считая, что его произведение испорчено).

Поступал он так из ясно осознанных побуждений: в противовес Глюку, провозгласившему первенство драмы в оперном театре, Моцарт убежденно считал музыку основой оперной драматургии: «...поэзия в опере должна быть послушной дочерью музыки»<sup>66</sup>, — писал он отцу и этот принцип упорно отстаивал в своем собственном творчестве.

Поэтому он смело брал на себя ответственность за драматургию произведения. Случалось, что арии и даже целые сцены

возникали в воображении композитора раньше, чем они были готовы у либреттиста, и текст писался в расчете на интонации и динамику уже намеченных вокальных образов. Зная способность музыки преобразовать текст, Моцарт в таких случаях готов был простить Стефани стилистические промахи, упрощенное или схематичное изложение мыслей. Но он умел быть придирчивым, когда дело касалось драматического смысла монологов и диалогов, и сам менял не только отдельные фразы, но даже отдельные неудачные выражения.

Требования его всегда были убедительны и обоснованны: Моцарт был прирожденным драматургом, и Стефани чувствовал, что в представлениях своих об опере он прежде всего исходил из специфики театра и, главным образом, театрального действия.

Это стремление поставить сценическое действие во главу угла роднило его с композиторами-буффонистами; но Моцарт шел дальше своих итальянских современников — его не удовлетворяла передача

Только внешних событий, типических положений и характеров, он хотел средствами музыки раскрыть внутреннюю логику драматических явлений, запечатлеть сложный процесс духовной жизни героев и раскрыть существо их взаимоотношений. Все оперные жанры и формы были поставлены им на службу этой трудной, но увлекательной задаче.

Венские зингшпили, впитав в себя традиции народных комедий, предоставляли композиторам полнейшую свободу в выборе выразительных средств: современники Моцарта охотно объединяли в своих сочинениях черты комедии и мелодрамы, отнюдь не пренебрегая при этом опытом своих итальянских и французских собратьев. Несколько беспорядочную пестроту их приемов Моцарт сумел использовать для того, чтобы выйти из ограниченной бытовой сферы зингшпиля и в то же время подчеркнуть его национальную самобытность.

Многое в «Похищении» осталось типичным для оперы-буфф: две влюбленные пары — господа и слуги, свирепый и

сластолюбивый старик — начальник гаремной стражи Осмин, ряд давно обыгранных положений — перебранка, пьянство, ухаживание Осмина за бойкой Блондхен, ссора и примирение влюбленных; но во все это Моцарт внес новое освещение: наиболее шумные и суетливые сцены он оставил без музыки, связав музыкальное развитие в основном с внутренней динамикой пьесы, с раскрытием характеров и взаимоотношений. Примитивность поведения и речи некоторых героев не смущала Моцарта: реальные черты характера, каковы бы они ни были, всегда казались ему благодарным предметом для музыкального воплощения, а гротеск был одним из любимейших его сценических приемов. В эпизодах перебранки между Бельмонтом и Осмином, ухаживания Осмина за Блондхен и спаивания его ловким Педрилло он проявил много остроумия и изобретательности. Но при этом Моцарт стремился выделить, подчеркнуть значение тех образов, которые являлись в его опере основными носителями этического начала любви. Это заставило его изменить обыч-

ную расстановку сил: благородством и утонченностью чувств оказались наделены не только Бельмонт и Констанца, но и паша Селим — властитель судьбы влюбленных.

Во всех пьесах, разрабатывавших подобный сюжет, «турецкого пашу» обычно рисовали деспотом, жестоким и грубым азиатом, преследующим своими домогательствами несчастных пленниц. Таким был паша и в либретто Бретцнера. Моцартовский же Селим страстно влюблен в Констанцу, но сдерживает свое чувство и ждет, пока пленница не ответит ему взаимностью. Даже разгневанный ее бегством, узнавший в Бельмонте сына своего заклятого врага, он находит в себе силу ответить благородным поступком на смелое признание европейцев: вместо того чтобы предать беглецов казни, Селим великодушно отпускает всех на волю.

Увеличивая таким образом удельный вес «благородных» персонажей, Моцарт отвоёвывал не только бóльшую свободу в построении спектакля, но и больший эмоциональный его диапазон, обусловивший

остроту сценических контрастов: рядом с благородным, величавым Селимом грубый, озлобленный, тупой Осмин, например, выглядел особенно яркой, живописной фигурой.

Так же смело видоизменял Моцарт и очертания вокальных форм, утвердившихся в разных жанрах, внося в них новую сценическую трактовку. Но ария и ансамбль по-прежнему оставались опорой его драматургии. В арии он видел богатейшее средство музыкальной характеристики, в ансамбле — наилучшую возможность показать взаимодействие персонажей, подчеркнуть контрастность или общность целей, вскрыть психологические связи.

При этом Моцарт снова, как и в «Идомене», стремился сочетать разнородные оперные приемы — он использовал скороговорку буфф в ариях начальника гаремной стражи Осмина и его дуэте с Блондхен и обратился к романсу в ночной серенаде Педрилло под окнами гарема; он ввел бытовую лирическую песню при появлении Осмина в первом действии и дал ее в сложном сочетании с виртуозны-

ми элементами, присущими арии «*seria*» в партиях Констанцы и Бельмонта.

Эта свобода в трактовке вокальных форм помогла Моцарту обрисовать своих героев с той реалистической полнотой, к которой он стремился. Наиболее благодарным материалом оказались для него арии так называемого «промежуточного» характера (*semiseria*, то есть полусерьезные,— так во времена Моцарта назывались арии, сочетавшие приемы виртуозного стиля с элементами характерности); здесь смелее всего проявились национальный дух и новаторство Моцарта.

Обе лирические арии Бельмонта — и открывающая оперу «Здесь встречусь я с тобой, Констанца», и следующая, в саду,— не несут в себе ничего патетического, ничего условно-возвышенного; это как бы реальная разговорная речь, взволнованная, прерывистая, — речь юноши, которого после долгой разлуки только глухие стены дворца отделяют от возлюбленной. Акцентировка мелодии и ее развитие гибко следуют за смыслом текста. Переход от патетических интонаций к обыденным—

жалобным или лирическим — происходит так же непосредственно и просто, как в обычной речи. Даже колоратура не носит характера пышного вокального украшения, а органически вписывается в строение мелодии, усугубляя выражение беспокойства и волнения. Все это резко отличалось от принятой в итальянском театре виртуозной вокальной манеры и раз навсегда установленных приемов воплощения любовного чувства.

Такой же непосредственностью отмечена и лирическая ария Констанцы, в одиночестве изливающей свое горе. В этих задушевных монологах Моцарт сумел и оркестр подчинить живому воспроизведению человеческих переживаний: «Бьющееся, любящее сердце уже обрисовано, — писал он отцу о второй арии Бельмонта, — обе скрипки в октаву... Чувствуется трепет, колебание, видно, как вздымается взволнованная грудь... Слышны лепет и вздохи — это выражено засурдиненными первыми скрипками и флейтами в унисон»<sup>67</sup>.

Так в первой национальной опере Мо-

царта определилась та реформа оперного языка, которая впоследствии получила огромный исторический резонанс. Разрушив условные перегородки, отделявшие музыкальную речь героической оперы от обыденности интонаций бытовой, Моцарт приблизил ее к современному реалистическому мышлению. Результатами этой реформы питалось несколько поколений композиторов.

Обновляя язык оперы, Моцарт в то же время стремился расширить ее драматические возможности, сделать обособленные оперные формы активными участниками драматического действия и тем придать спектаклю сценическое единство.

В «Похищении», как и во всех зингшпилях, музыкальные номера чередовались с разговорными диалогами, но Моцарт пытался музыкой помочь артистам преодолеть обычную разобщенность номеров; в некоторых сценах он достиг великолепных результатов, например, в тревожной ночной сцене бегства, где песня Педрилло служит для девушек условным сигналом. Либреттист предполагал дать здесь ему,

как комедийному персонажу, обычный бытовой номер типа уличной серенады. Но Моцарт ощутил драматургию сцены иначе и в музыке романса воплотил тревожное настроение влюбленных: темнота ночи, беспокойная настороженность, чувство напряженного ожидания — все это нашло отражение в хрупкой, словно повисающей в воздухе мелодии, так естественно возникающей из предыдущего диалога.

Сценичность мышления сказалась и в увертюре. Эта задорная, блестящая музыка своим стремительным темпом увлекала слушателя в пестрый мир приключений и экзотическую обстановку спектакля (Моцарт включил в оркестр такие инструменты, как треугольник, барабан, флейта пикколо, чтобы передать «турецкий» колорит).

В средней же части увертюры Моцарт ввел новшество: обобщая лирическую тему пьесы, он изложил в оркестре первую арию Бельмонта, предвосхитив этим появление своего героя на сцене.

Правда, ни в увертюре, ни в построении спектакля композитор еще не достиг орга-

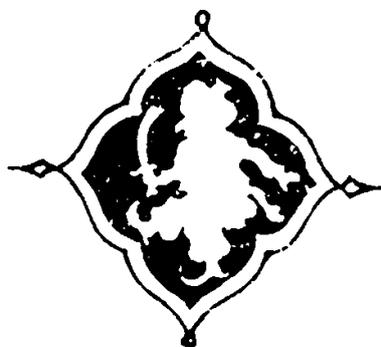
нического слияния различных жанров. Типические арии «seria» и буфф, лирическая песня и романс соседствуют в нем, не смешиваясь друг с другом и подчас внося даже некоторый разнобой в обрисовку образа. Последняя рассудительная ария Бельмонта мало походит на две первые его характерные арии. Каждый монолог Констанцы тоже имеет особый жанровый отпечаток, а героическую ее арию Моцарт, по собственному признанию, «пожертвовал подвижному горлу Катарины Кавальери», снабдив традиционными воинственными колоратурами. Стремясь передать сложность и многогранность характера, Моцарт, видимо, еще впадал в противоречие с самим собой; но в обрисовке комедийных фигур—Осмина, Педрилло, Блондхен — он уже нашел необходимое ему музыкально-драматическое единство. В дальнейшем ему предстояло освободить комедийных героев от условного гротеска, усложнить и облагородить их партии. Ария буфф была для этого благодарнейшим материалом и заключала в себе много еще не раскрытых возможностей.

Несмотря на лирические склонности Моцарта, он теперь ясно давал себе отчет в том, какой театральный жанр явится опорой для его реформы: он пришел к ней, исходя не из условной патетики «высокой трагедии», а от реалистических традиций, утвердившихся в национальном комедийном жанре.

Репетиции своей новой оперы Моцарт проводил сам — по обычаю того времени, композитор, наравне с поэтом и балетмейстером, участвовал в процессе постановки. Моцарт вел все — и индивидуальные репетиции, и ансамблевые, и оркестровые, и сценические, увлекая артистов своими объяснениями. «Так он стоял на сцене, этот маленький человек в своем кармазиновом камзоле и красной шляпе, украшенной золотым шнуром, и показывал темп музыкантам оркестра; его одушевленные суждения западали в душу актерам»<sup>68</sup>, — вспоминал потом один из участников.

16 июля 1782 года премьера «Похищение из сераля» прошла с огромным успехом. Спектакль непосредственно примыкал к традиции тех венских зингшпилей, кото-

рые впервые начали пробивать дорогу отечественной опере, и в то же время резко отличался от них свободой мысли, масштабами, а главное, несравненно большей психологической значительностью; она подымала моцартовское творение высоко над всеми современными бытовыми операми. Это было ясно зрителям, встретившим оперу восторженными приветствиями, и еще больше артистам, помогавшим рождению новой жизни на знакомых подмостках; не понравилась опера только императору: ему она показалась чересчур сложной и «ученой». «Слишком хорошо для наших ушей, и ужасно много нот, мой милый Моцарт», — кисло сказал он композитору, приветствуя его в театре. — «Ровно столько, сколько нужно, ваше величество», — твердо ответил Моцарт<sup>69</sup>.





# ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ



Четыре года отделяют «Похищение из сераля» от следующей крупной вехи в оперном творчестве Моцарта — гениальной «Свадьбы Фигаро». Эти годы Моцарт жил интенсивной жизнью художника, работая сверх меры и в то же время воспринимая жизнь с той жадностью, с той любовью и доверием к ней, которые были характерны для него с ранних лет и до самой смерти.

Вена сыграла огромную роль в интеллектуальном развитии композитора: пестрая среда людей, с которыми ему приходилось здесь сталкиваться, своеобразный быт венских вельмож и буржуазии, профессиональная среда, в которой Моцарт имел здесь более непосредственное и тесное отношение, чем в Зальцбурге,— все это расширяло его кругозор.

Дружеские отношения Моцарт всегда завязывал легко, в Вене они оказались особенно широки — искренних почитателей он находил во всех слоях общества. Врожденный такт и умение себя держать снискали ему благоволение светских кругов. Охраняя свое достоинство, Моцарт сам никогда не пытался перейти границу тех отношений, которые допускало его положение, не искал близости с знатными любителями музыки, но и не чувствовал себя в их обществе ущемленным. С любым из венских вельмож он был так же прост в обращении, как с людьми одного с ним круга.

Профессиональные интересы вскоре заставили его теснее связаться с этой утон-

ченной средой. Традицию домашнего музицирования венская знать поддерживала на высоком уровне; на любительских собраниях исполнялись все виды и жанры музыкальных произведений, вплоть до опер, и Моцарт, вскоре после переезда в Вену, смог поставить силами любителей «Идоменея». Но особенно процветала здесь инструментальная музыка: все крупные вельможи — князя Шварценберг, Ауэршперг, Лихтенштейн, Кински, Лобковиц, Грассалкович, графы Эрдеди, Пальфи и другие — держали симфонические оркестры. Дворяне, которые не могли позволить себе эту роскошь, довольствовались духовой группой, состоявшей из восьми инструментов, — двух гобоев и такого же количества кларнетов, фаготов и валторн.

Этот состав, очень популярный в венских концертах, носил название «гармонической музыки». Для него Моцартом была написана гениальная до-минорная серенада (1782 год)<sup>70</sup>.

Среди светских дилетантов были люди, не только страстно любившие музыку, но сами владевшие инструментом с профес-

сиональной свободой, такие как графиня Вильгельмина Тун — одна из образованнейших представительниц венской знати. Прекрасная пианистка, она пыталась помочь Моцарту устроиться и с интересом следила за возникновением «Похищения из сераля». Пасынок ее, князь Карл Лихновский, тоже был другом и учеником Моцарта.

Несомненный интерес представлял для Моцарта и дом придворного советника Грайнера, который посещали не только выдающиеся венские музыканты, артисты и ученые, но часто и прославленные зарубежные гости. Соперничал с ним салон другого советника, Франца фон Кеесс, обладателя редкостной музыкальной библиотеки. Дважды в неделю в его доме происходили концерты; здесь, по свидетельству композитора Гировеца, собирались лучшие венские виртуозы и композиторы: «Исполнялись гайдновские симфонии, часто можно было услышать игру Моцарта на фортепиано, а Джарновихи, тогда известнейший скрипач-виртуоз, играл обычно концерт»<sup>71</sup>.

Интереснейшие собрания происходили и в доме всеми почитаемых сестер Мартинец, одна из которых, Марианна, — воспитанница Метастазіо и ученица Гайдна и Никколо Порпора, — сама занималась композицией и была членом Болонской филармонической академии. Несмотря на преклонный возраст, она живо интересовалась музыкальной жизнью Вены, чрезвычайно дружески относилась к Моцарту и часто играла с ним его четырехручные сонаты.

Одному из этих высокопоставленных любителей суждено было сыграть особую роль в жизни Моцарта — это был барон Готфрид ван Свитен, австрийский посланник, объездивший Бельгию, Францию, Польшу и Германию. В Берлине ему удалось познакомиться с музыкой немецких авторов первой половины XVIII века; он привез в Вену произведения Баха, Генделя и других представителей этого замечательного искусства и стремился привить к ним интерес в австрийской столице.

Личные его качества были не слишком привлекательны: это был деспотический, холодный человек, на редкость бестактный

и нетерпимый к тем, кто не разделял его музыкальных взглядов. К тому же он был скуп и, несмотря на активное свое участие в организации концертов, труд музыкантов обычно оплачивал скудно. Профессионалы его не любили и втихомолку посмеивались над ним и его сочинениями (Свитен написал ряд арий и около двенадцати симфоний — «таких же деревянных, как он сам», по выражению Гайдна) <sup>72</sup>.

Но именно ему суждено было стать посредником между гениальным искусством Баха и молодой венской школой в лице Моцарта.

Это произошло вскоре после приезда Моцарта в Вену. В 1782 году он пишет отцу: «Все воскресенья в 12 часов я хожу к барону ван Свитену, и там ничего не играетя, кроме Генделя и Баха. Я сейчас составляю себе коллекцию баховских фуг как Себастьяна, так Эммануила и Фридемана Бахов» <sup>73</sup>.

Исполнение этих произведений происходило в тесном кругу, без слушателей; певцов не приглашали, и с вокальными партиями справлялись своими силами: Свитен

пел партию дисканта, музыкант Штарцер — тенора, а композитор Антон Тейбер — баса; Моцарт одновременно и сопровождал на клавесине и пел партию альты.

Насколько серьезно был он увлечен интеллектуальными богатствами этой музыки, видно по письмам, в которых Бах упоминается все чаще и чаще. Отец старался отрезвить сына — он боялся, чтобы это увлечение не увело его слишком далеко от современных вкусов. «Барон ван Свитен и Штарцер знают не хуже Вас и меня, что вкус все время меняется, — настойчиво отвечал Вольфганг, — потому и получается, что настоящую духовную музыку находят под крышей и чуть ли не съеденную червями»<sup>74</sup>.

Зато дома у себя Моцарт нашел такую же восторженную почитательницу старой музыки: «Когда Констанца услышала эти фуги, она совсем в них влюбилась, — писал он сестре, — ничего не хочет слушать, кроме фуг, а в этом жанре ничего, кроме Генделя и Баха. Так как она теперь частенько слышит, как я импровизирую фуги, она

спросила, не записал ли я какую-нибудь. И когда я сказал ей — нет, она сильно разбранила меня... и не отставала с просьбами до тех пор, пока я ей не сочинил фугу — вот так она и получилась»<sup>75</sup>.

Моцарт упорно работал над усвоением полюбившихся ему приемов — изучал вокальные произведения старого стиля и перекладывал клавирные фуги Баха для струнного квартета, сам сочинял фуги и прелюдии, пробовал возродить и форму старинного танца жиги. Но наибольшую привлекательность имела для него импровизационная форма фантазии. В первые же годы знакомства с музыкой Баха и его сыновей он попытался перенести на клавир красочные приемы, свойственные органным фантазиям его предшественников.

Произведения эти, к концу века забытые, поразили Моцарта величием идей и свободой их развития: ораторские приемы, которыми пользовался Бах, обращаясь к массовой аудитории, в ту пору еще объединенной стенами церкви, смелость его модуляций, контрастные сопоставления одной мысли с другой заставили Моцарта искать

общих с ним путей и для современной концертной музыки. Излагая мысли и чувства своего поколения, он стремился достичь той силы выразительности, которая восхищала его в языке «старых классиков», и как бы нащупывал связи между новым временем и великими идеями, вдохновлявшими его предшественников.

Одна из фантазий (до мажор)<sup>76</sup>, созданных им в 1782 году, еще копирует строгость и некоторую отвлеченность мысли, свойственные композиторам первой половины XVIII века. Однако во второй, ре-минорной фантазии<sup>77</sup> Моцарт говорит языком своего времени: несколько законченных мелодических эпизодов, обрамленных свободными интермедиями, передают смену чувств и настроений, поражающую своими контрастами, — здесь и проникновенная лирика, и протестующие взлеты мысли, нашедшие отражение в величавом прелюдировании, и безмятежная, почти детская беспечность, воплощенная в современной бытовой мелодии, — все это чередуется с той непосредственностью, с которой контрастные душевные состояния бы-

ли отражены в оперных сценах «Похищения».

Итак, проникновение в мир старого немецкого искусства оплодотворяло современную мысль. Однако, несмотря на опасения отца, Моцарт не отошел от тех популярных инструментальных жанров и форм, которые помогали его общению с разнообразной венской аудиторией: в эти же годы одно за другим появляется множество концертных произведений для разного рода камерных ансамблей, появляются арии, песни, концерты для клавирина и духовых инструментов, скрипичные сонаты. Все это исполнялось на музыкальных вечерах и собраниях, причем не только среди аристократии, но и в буржуазных домах, и в кругу венской интеллигенции.

Побуждали Моцарта к такому многообразному творчеству и растущие связи с профессиональной средой. В Зальцбурге он избегал общества архиепископских музыкантов — его раздражала ограниченность их интересов, их готовность мириться с положением дворцовой челяди, — здесь же приятельские отношения с арти-

стической средой доставляли ему искреннее удовольствие.

Собратья по профессии пользовались особой любовью и уважением Моцарта; он даже для нищего скрипача, который как-то подошел к нему на улице, написал в близлежащем кафе менюэт (за который тот впоследствии сумел получить гонорар у издателя моцартовских произведений).

Постоянным гостем в его доме был валторнист Лейтгеб, года за четыре до Моцарта переехавший из Зальцбурга в Вену с тем, чтобы открыть здесь сыроварню. Торговые дела его шли плохо, но валторнист он был хороший и пополнял свой бюджет музыкальными выступлениями. Моцарт беспощадно вышучивал своего незадачливого приятеля и неизменно его выручал; именно для Лейтгеба написал он свои чудесные концерты для валторны и квинтет для валторны, скрипки, двух альтов и виолончели (1782, 1783 и 1786 годы) <sup>78</sup>.

Дружеские и творческие связи завязывались у него и с приезжими музыкантами, которых обычно поражала его гениаль-

ная одаренность,— он охотно писал для певцов арии и ансамбли, вставлявшиеся в итальянские оперы, а для инструменталистов-виртуозов камерные произведения; скрипачка Реджина Стриназакки, приехавшая в 1784 году из Остилии, вдохновила его на создание прелестной си-бемоль-мажорной сонаты. Это была живая, милая девушка, и игра ее восхитила Моцарта своей выразительностью и благородством. Леопольд Моцарт, услышавший ее через год в Зальцбурге, тоже признал, что «все ее сердце и душа в мелодии, которую она исполняет»<sup>79</sup>. Но, пообещав выступить совместно в одной из «академий», Моцарт, как всегда занятый сверх головы, не успел записать сонату и накануне вечером закончил только скрипичную партию, которую и вручил своей партнерше. Сам же он в концерте играл, поставив на пюпитр лишь листок бумаги с набросками фигур аккомпанемента и некоторых модуляций. Играя по памяти, без всякой репетиции, он, тем не менее, блестяще справился с нелегкой задачей, вызвав восторженное удивление Стриназакки.



В. А. Моцарт  
Портрет Чиньяроли (1770 г.)



Констанца Моцарт (урож. Вебер)  
жена композитора  
Портрет И. Ланге 1782/83 г.

К итальянской оперной школе Моцарт относился критически, но всегда отдавал должное талантливому ее представителям и охотно делал шаги к сближению с ними. Он тепло отзывался о Паизиелло, который в 1784 году из Петербурга приехал в Вену и жил здесь, окруженный величайшим почетом. Его «Севильский цирюльник», написанный в Петербурге, был немедленно поставлен на венской сцене — и тут же последовал заказ на новую оперу. Познакомившись с Моцартом, Паизиелло живо заинтересовался «Идоме-неем» и попросил для изучения партитуру оперы.

Тогда же сблизился Моцарт и с Джузеппе Сарти, заменившим Паизиелло в Петербурге. Проездом туда в 1784 году он также оказался в Вене. «Сарти — порядочный, славный человек, — писал о нем Моцарт отцу, — я ему много играл и под конец сделал вариации на одну из его арий, чему он был очень рад»<sup>80</sup>. Это были вариации на тему арии из комической оперы Сарти «Двое сутяг», весьма популярной в то время в Вене. Ту же тему Моцарт

впоследствии использовал в застольной музыке «Дон-Жуана».

Однако дружелюбное отношение Моцарта к музыкантам не всегда встречало ответную приязнь. Его острая и смелая критика нередко возбуждала недовольство и объединяла против него людей, задетых его независимостью или острой шуткой.

Одним из таких недругов был Леопольд Кожелуг, посредственный музыкант, сначала преследовавший своей враждой Гайдна, а затем перенесший ее на Моцарта. Как-то, еще думая завербовать Моцарта в союзники, он, при исполнении нового гайдновского квартета, неодобрительно промолвил по поводу одного особенно смелого перехода: «Так я бы не сделал». — «И я тоже нет, — возразил Моцарт, — но знаете почему? Потому что ни вам, ни мне такое открытие не пришло бы в голову»<sup>81</sup>.

Таких недоброжелателей среди венских профессионалов у Моцарта было много, но особого значения их нападка он не придавал. А между тем они ему серьезно

вредили, и признания того официального придворного круга, который единственно мог бы материально обеспечить композитора, он так и не получал. Иосиф II не выказывал желания поручить ему более или менее ответственную роль в музыкальной жизни дворца. Это была твердыня, которая строго охранялась несколькими приближенными к императорской семье музыкантами. Среди них наибольшим расположением пользовались старейший, независимый, окруженный всеобщим уважением Кристофор Глюк, который из Парижа тяжело больным вернулся на родину, и его бывший ученик Антонио Сальери, энергичный, быстро выдвинувшийся итальянец, безусловно талантливый оперный и церковный композитор.

Глюк относился к Моцарту с живым интересом, и «Похищение из сераля» вызвало его лестный отзыв. Но тяжелая болезнь заставляла маститого композитора держаться в стороне от общественной жизни, и он ничего не мог или не догадался сделать для Моцарта. Музыкальным «хозяином» императорского двора оста-

вался Сальери. Отношения с ним у Моцарта вначале сложились внешне дружеско-любные, но вскоре перешли в глухую вражду. По мнению современников, Сальери действительно испытывал ту мучительную зависть таланта к гению, которую так проникновенно сумел раскрыть Пушкин в своей маленькой трагедии «Моцарт и Сальери». Во всяком случае, он делал все, чтобы не допустить Моцарта в сферу придворной жизни.

Но в этот период цветения надежд и сил Моцарт не воспринимал отношение двора так болезненно, как впоследствии, когда он с горечью называл Сальери «злым демоном своей жизни».

Признание всей клики придворных музыкантов значило для него меньше, чем мнение Иозефа Гайдна, который по-прежнему оставался для него идеалом художника.

Он был почти на четверть века моложе Гайдна и тем не менее чувствовал себя ближе к нему, чем ко многим своим сверстникам. Гайдн все еще жил в имении Эстергази и редко наезжал в Вену; зна-

комство их относится только к 1785 году. Но еще задолго до встречи оценил Моцарт плодотворную силу влияния Гайдна, ясно осознавая, какую огромную роль играет его гений в развитии австрийской культуры. В 1784 году, рекомендуя отцу квартеты гайдновского ученика Плейеля, он писал: «Вы тотчас узнаете в них ученика Иозефа Гайдна [...] было бы счастьем для музыки, если б Плейель в свое время мог заменить нам Гайдна»<sup>82</sup>.

Отношения между обоими композиторами сразу сложились простые и сердечные. Посвящая Гайдну свои квартеты (1785 год), Моцарт уже называл его на ты и «мой дорогой друг».

Он действительно испытывал к старшему мастеру чисто сыновнюю любовь и уважение, и такой же глубокой привязанностью отвечал ему Гайдн. Прославленный австрийский симфонист, в то время находившийся в зените своей деятельности, был, пожалуй, единственным человеком, сумевшим оценить масштабы дарования Моцарта: при первой же встрече с отцом Вольфганга он заявил, что считает его сына

величайшим из всех современных композиторов, и позднее с трогательной искренностью уверял, что хотя друзья и не отказывают ему в известной доле таланта, но Моцарт намного его превосходит.

Дружба обоих художников, столь далеких по возрасту, оставила глубокий след в их творчестве: самобытный и глубоко народный гений Гайдна и поразительное совершенство его мастерства уже в юности указали Моцарту путь, приведший его к собственным открытиям в искусстве. Не только в шести квартетах, посвященных «учителю», но и в других инструментальных его произведениях своеобразно преломились родственные Гайдну черты.

Но и Гайдн, в свою очередь, испытал на себе сильное воздействие обаятельного дарования Моцарта. В его произведениях он открыл новый для себя мир чувств и понятий, свойственных молодому поколению. Последние симфонии Гайдна, написанные уже после смерти Моцарта, обнаруживают, как глубоко запали в его душу драматические образы его младшего друга и то утверждение действительной философии

жизни, которое сделало Моцарта непосредственным предшественником Бетховена.

Печатью этого волнующе современного мировоззрения были отмечены все инструментальные сочинения Моцарта, написанные в эту пору,— его замечательные клавесинные концерты, фантазии, сонаты, его камерные сочинения, среди которых центральное место заняли посвященные Гайдну квартеты.

Обилие клавирных произведений в 1782—1786 годах прямым образом связано было с концертной деятельностью Моцарта: в это время она достигла наивысшего расцвета. Первенства Моцарта, как клавесиниста, не мог оспаривать никто; он был самым популярным, самым признанным и любимым музыкантом Вены, бесменным победителем в состязаниях даже со всемирно известными исполнителями. Знаменитый лондонский виртуоз Клементи, вступивший в соревнование с Моцартом, был покорен гениальной свободой его импровизации и неотразимой прелестью игры—вдохновенной и в то же время строгой, с тончайшими переливами оттенков и

красок. Казалось, что в эти годы к Моцарту вновь возвратилась слава былых его лет: описывая отцу распорядок своей жизни, он прислал ему расписание концертов на несколько недель; оно дает представление о невероятной, вряд ли для кого-нибудь, кроме Моцарта, возможной нагрузке. Он играл почти ежедневно, иногда выступая по два раза в день: открытые концерты и собственные «академии» — торжественные собрания, на которых исполнялись разнообразные сочинения автора, выступления в аристократических домах, публичные соревнования с выдающимися виртуозами — все это непрерывно следовало одно за другим, и на каждом из своих выступлений он играл новые вещи, поражая слушателей неистощимой силой вдохновения.

Как импровизатор, Моцарт на эстраде не знал себе равных; друзья его утверждали, что тот, кто не слышал его импровизаций, вообще не имеет представления о Моцарте. Композитор и сам по временам склонен был так думать: как-то после концерта в Лейпциге, позвав к себе одно-

го из музыкантов оркестра—старого скрипача Бергера,— он ночью долго импровизировал для него одного: потом, стремительно поднявшись из-за клавесина, заявил, что вот теперь тот услышал настоящего Моцарта — «Остальное умеют и другие»<sup>83</sup>.

Блестящие данные импровизатора он проявлял и в другом излюбленном своем эстрадном жанре — клавесинных концертах. Это все еще была наиболее популярная форма общения композитора с аудиторией, контакт с которой Моцарт считал необходимым условием артистической деятельности. Он еще в раннем детстве отказывался играть, если замечал, что слушатели невнимательны. Теперь, в пору расцвета мастерства, энтузиазм публики и ее живая реакция по-прежнему являлись для него высшей наградой; ни в какое сравнение не шел с этим материальный успех концерта. «Что меня больше всего обрадовало и удивило — это небывалая тишина и внезапно раздавшиеся посреди игры крики «браво»<sup>84</sup>, — писал он отцу в апреле 1781 года, когда выступал в

Вене еще в качестве архиепископского служащего.

Он всегда заботился о доступности и, в хорошем смысле слова, популярности своих произведений. Но при этом никогда не поступался значительностью своих замыслов, не шел на поводу у аудитории, а уверенно вел ее за собой. Это можно проследить и на постепенной эволюции клавирного концерта в его творчестве.

Первые три венских концерта (а их за четыре года было создано пятнадцать<sup>85</sup>) возникли, видимо, во второй половине 1782 года; в начале следующего они уже были изданы по подписке (это был способ обеспечить сбыт издаваемых вещей). В 1784 году появилось целых шесть концертов, а в 1785 и 1786 годах — по три. Созданные в расчете на взыскательную венскую аудиторию, концерты эти изобиловали техническими трудностями. Однако виртуозный блеск и изящество, присущие этому жанру, были одухотворены высоким поэтическим замыслом; глубина содержания и утонченная лиричность придавали концертам Моцарта не-

бывалую до сих пор силу эмоционального воздействия.

Каждый из них представлял собой законченную музыкальную картину, поражающую тонкостью и разнообразием красок. Моцарт находил множество индивидуальных оттенков даже в родственных друг другу образах: одним концертам он придавал торжественное достоинство и величавость, другим праздничный блеск или мужественную веселость. В концертах пасторального характера проявлялись то деятельная энергия, то простодушная живость чувств, то ясная, солнечная лирика, в патетических преобладала драматическая свобода мысли.

Некоторые из его концертов тесно примыкали к бытовой традиции и были написаны в непринужденной, подчас шаловливо-беспечной манере. В других изложение становилось сложнее: автор охотно прибегал в них к полифоническим приемам, используя мнимое многоголосие, иногда даже контрапункт. Но эта усложненная фактура отнюдь не обременяла восприятие слушателей — все так же легко

развивались темы, так же ясна и доступна была гармонизация, такой же певучестью обладала каждая фраза, порученная солисту.

Моцарт не прибегал в концертах к оркестральной трактовке инструмента, как в мангеймских и парижских сонатах, и даже сменой регистров пользовался реже, чем в других произведениях.

На первый план здесь выступала специфика чисто клавирного звучания — цепи трелей, мордентов, форшлагов, расцвечивавших мелодию, и гирлянды разложенных аккордов придавали партии солиста нарядность и живописность. При этом каждое украшение было психологически выразительно и за прозрачным кружевом пассажей чаще всего проступала певучая мелодия.

Большой шаг вперед был сделан и в трактовке оркестра. Традиционное его вступление выросло в развернутую симфоническую экспозицию с контрастными темами; пусть сопоставление их не достигало еще необходимой остроты (Моцарт обычно оставлял здесь побочную партию

в той же тональности, что и главную), но, высказывая ряд законченных мыслей, оркестр утверждал свою самостоятельность.

Дальше, правда, активная роль переходила к солисту, и оркестр вновь выдвигался на первый план лишь в эпизодах переходных и заключительных. Однако с первых же звуков клавира соотношение обеих партий представало как оживленный, а подчас и драматический диалог: солист выступал обычно с широкой, импровизационного характера темой, как бы по своему освещая мысли, изложенные оркестром.

Побочная партия иногда дословно повторяла тему, ранее прозвучавшую в оркестре, но уже в доминантовой тональности, иногда была построена на новом или измененном материале.

Новые темы появлялись и в разработке, основным методом которой служила импровизация; в смене блестящих пассажей, свободно использующих богатую палитру тональностей, в их легкости, силе и стремительности мастерство солиста раскрывалось во всем своем блеске.

Реприза чаще всего наступала неожиданно, как бы незаметно возникая из непрерывного потока звуков. Иногда только ей предшествовала короткая вступительная фраза солиста; поэтическая, мечтательная, она вносила освежающий штрих в виртуозную разработку материала, обостряя внимание слушателя. Обширная импровизиационная каденция — нечто вроде краткого обзора самых существенных мыслей композитора — завершала развитие партии солиста. Затем следовало победное, ликующее заключительное слово оркестра.

Медленным средним частям Моцарт по-прежнему придавал характер идиллии или элегии, продолжая развивать в них тот тип поэтических размышлений, которому впервые отдал дань в клавесинных сонатах и скрипичных концертах.

Благодаря выдержанному единству настроения, влияние вокальной музыки на клавирный стиль композитора сказывалось здесь особенно отчетливо; в некоторых певучих темах к тому же ясно ощущалось строение песни, ариетты или лирической арии.

Однако за кажущейся простотой подобных душевных излияний скрывалась все та же разносторонняя, сложная работа мысли; затаенные ее противоречия внезапно обнажались в драматических взлетах мелодии, необычных модуляциях или причудливой ритмической группировке отдельных фраз.

С поразительным мастерством пользовался при этом Моцарт сопоставлением оркестровых и клавишных красок; он выделял партию духовых, а струнные присоединял к солисту, то разделял тему между клавиром и оркестром. Но первенство и здесь принадлежало солисту — на этот раз он должен был покорить публику не виртуозной свободой, а проникновенной певучестью игры.

В финале концерта вновь господствовали традиции бытовой развлекательной музыки. Написанный обычно в форме рондо, моцартовский финал заключал в себе четыре, а то и пять самостоятельных эпизодов, живописное чередование которых давало простор для самых неожиданных тематических сопоставлений. С полнейшей

непринужденностью чередовал здесь Моцарт выступления оркестра и солиста, откровенно любуясь красотой и разнообразием звучания. К драматическим краскам он тут прибегал редко: при всей своей художественной значительности, финалы являлись данью ничем не омраченной беспечности и жизнерадостности.

Таким образом, в этом праздничном общении с аудиторией индивидуальные стремления композитора органически сочетались с традиционными приемами развлекательной музыки.

Однако чем дальше, тем полнее выступало независимое мышление Моцарта; последние его концерты, в особенности оба минорных, появившиеся в конце данного периода, представляли собой явление качественно новое и, вероятно, казались на венской эстраде чем-то чужеродным. Но драматическое начало, лежавшее в основе концертного жанра, именно в них получило наиболее совершенное воплощение.

И тот и другой концерты имеют свой характерный облик, свой круг образов и метод развития мысли, но одно в них яв-



Вилла Бертрамка близ Праги  
Дом Душеков, где был закончен «Дон-Жуан» Моцарта



**В. А. Моцарт**  
Незаконченный портрет И. Ланге (1782 г.)

ляется общим: психологический контраст, определяющий взаимоотношения партий солиста и оркестра. Этот контраст и проложил путь к дальнейшим завоеваниям в области концертной музыки.

Неслучайно ре-минорный концерт <sup>83</sup> был единственным «чужим» концертом, с которым выступал перед публикой Бетховен: идейная его направленность и средства выразительности, несомненно, предвосхищали существенные стороны бетховенского революционного мышления. Прежнее «собеседование» оркестра и солиста превратилось здесь в подлинно драматическое их столкновение. Суровая экспозиция оркестра, с ее то глухо ропшущими, то гневными фразами, создает впечатление надвигающейся угрозы. Солист же вступает с необычайно искренней, человеческой темой; это — тот тип гибкой, взволнованной, почти речевой в своей выразительности мелодии, которая так характерна для лирических арий Моцарта со времен «Похищения из сераля». Так с первых страниц концерта вырисовывается конфликт, столь знакомый аудитории XVIII века по опер-

ным сюжетам: началу властному, требовательному, массовому противостоит начало личное, то протестующее, то убеждающее, то доверчиво и радостно раскрывающее себя перед слушателем. В этом, казалось бы, неравном поединке партия клавира вовсе не подавляется оркестром: защищаясь и отстаивая себя, она постепенно крепнет, ширится, и лирические ее интонации сменяются активными, мужественными.

Соответственно тематике драматизируется и форма отдельных частей — вместо прежних, обычных для Моцарта коротких разработок, представляющих как бы гирлянду виртуозных пассажей, он вводит настоящую симфоническую разработку, по значению равную обрамляющим ее частям — экспозиции и репризе. Усиливаются и национальные тенденции: это сказывается не только в психологически усложненном рисунке партии солиста, но и во все более отчетливом влиянии родной песни на мелодику и строение тем.

Еще явственнее выступает принцип конфликтного противопоставления оркестра

и солиста в до-минорном концерте, написанном в 1786 году<sup>87</sup>. Моцарт открыто переходит здесь к воплощению героики: воинственная экспозиция оркестра полна необычной даже для зрелого моцартовского стиля наступательной энергии; энергия эта возрастает по мере развития партии, и вступление солиста предваряется победным и грозным звучанием всей массы оркестра.

После этого победоносного высказывания тема солиста поражает своей непосредственностью; одноголосная, свободного речевого склада мелодия звучит с какой-то трогательной и грустной решимостью. Вначале эта хрупкая тема кажется незащищенной, но скрытая энергия ее обнаруживается по мере развития: во всех дальнейших фигурациях, в стремительно несущихся гаммах солист как бы набирает силу. Героический подъем, свойственный начальной оркестровой теме, передается партии клавира, и в разработке, где Моцарт дает виртуозности полный простор, в ней звучит та же твердая уверенность в своих силах, тот же призыв к борьбе,

что и в начальной теме оркестра. Не случайно в заключительном построении первой части оркестр и солист объединяются в явственно ошутимом движении марша; несмотря на едва слышное *pianissimo*, такое необычное в завершающей концертной каденции, несмотря на то, что музыка словно замирает вдали, концовка эта утверждает образ победившей воли и мужества.

После лучезарной средней части образ этот вновь возвращается в финале: заключительная часть концерта дана в форме вариаций; песенная ее тема изложена просто и мужественно, в маршевом ритме, подобно некоторым темам бетховенских финалов. Моцарт и в дальнейшем не стремится придать ей более блестящий, прозрачный, нарядный облик. В любой вариации простой напев остается неизменным, но сопровождение, приобретая все более взволнованный, утверждающий, страстный характер, все более отчетливый маршевый ритм, постепенно раскрывает присущие ему черты мужества, энергии, героизма.

Таким образом, не в одной только первой части, но во всем строении концерта господствуют действительность чувства, воля и стремление к драматической свободе мышления.

Черты эти, в еще более сгущенном виде, свойственны также замечательному камерному циклу Моцарта: фантазии и сонате до минор, созданным в ту же пору (в 1784—1785 годах)<sup>88</sup>. Фантазия была написана позднее сонаты, но присоединена к ней самим композитором. Посылая оба произведения своему другу и ученице баронессе Траттнер, Моцарт глухо намекнул на то, что создавал их в момент большого внутреннего напряжения.

При сравнении с прежними опытами в старых жанрах до-минорная фантазия подавляет все своими масштабами, театрально выпуклой сменой образов и концертным размахом. Исполнительские приемы здесь далеко перерастают возможности клавира и как бы предвосхищают будущую фортепианную литературу: густая аккордовая звучность, приближающаяся к органной, колористические эффекты, заимствованные

из оркестровой литературы, виртуозная техника, предназначенная для передачи живописных и динамических контрастов, новый и необычный для того времени гармонический язык — все это резко отличается от колоритного, но камерного при всей внешней свободе стиля импровизационных произведений Моцарта 1783 года.

Иной стала и организация целого: драматическое зерно фантазии, заложенное в прелюдирующей вступительной части (это — глубокое сосредоточенное размышление, родственное тому, которое Бетховен воплотил в первой, медленной части своей сонаты-фантазии), порождает целую вереницу образов, возникающих в смелой, но естественной последовательности: трогательные лирические эпизоды, привлекающие свежестью и непосредственностью бытовой интонации, и вдохновенная поэзия центрального эпизода, звучащего как благоговейный гимн, противостоят виртуозным импровизациям, новизна которых заключена в конкретно-образной, почти программной выразительности; такой могла бы быть в опере сцена грозы. Этот

Символический образ жизненной борьбы уже вплотную примыкает к мышлению бетховенской эпохи. Завершенность замысла достигается возвращением к первоначальной теме — прежнему философскому вопросу, прежней атмосфере ответственного решения. Но не размышлением, а резким, упрямым броском — стремительно взлетающим октавным пассажем — заканчивает Моцарт свою драматическую поэму, названную им фантазией.

То же гордое утверждение силы человека воплощено и в следующей за ней сонате, с первых тактов которой рождается образ, характерный для этого «героического» этапа в развитии моцартовского клавирного искусства: образ воли, действия, душевной активности. Его драматичность подчеркивается контрастным строением главной партии, где стремительному натиску басов противостоит молящая интонация верхних голосов. Во всем дальнейшем развитии сонаты Моцарт сохраняет те же четкие мелодические контуры, ту же внутреннюю энергию образа, и отдельные части ее представляют собой лишь

различные этапы развития единой драматической идеи. Такая концентрация содержания требовала известной психологической подготовки; возможно, что композитор именно в силу этого соображения объединил фантазию и сонату в единый цикл (подобно фантазиям и фугам или токкатам и фугам Иоганна Себастьяна Баха).

Таким образом искусство великих мастеров прошлого, обогатив художественный опыт их преемника, участвовало в формировании зрелого инструментального стиля венских классиков. В эти годы каждое произведение Моцарта являлось своего рода открытием, предвещавшим новую эру в развитии музыки.

Однако решительный сдвиг, происшедший в мышлении композитора, повлек за собой серьезные изменения в его отношениях с современниками. Новаторство Моцарта и в опере казалось многим слишком смелым. «Похищение из сераля» не случайно вызвало неодобрительный отзыв Иосифа II; по мнению большинства людей, разделявших вкусы императора,

«чрезмерная» свобода мысли и речи мешала Моцарту быть понятным до конца. В клавесинных сочинениях композитора выручало совершенство собственного исполнения; оно делало доступными самые необычные и смелые мысли.

Значительно сложнее обстояло дело с камерной музыкой Моцарта, и в особенности с его гениальными квартетами.

Камерная литература предназначалась главным образом для домашних собраний и исполнялась в сосредоточенной, интимной обстановке, часто даже без слушателей. Это было искусство, рассчитанное на знатоков, и Моцарт считал себя вправе требовать от исполнителей максимального внимания к своим мыслям и намерениям. Нигде в других жанрах мы не найдем такой свободы композиции, таких необычно построенных тем, такой сложности развития и смелой гармонии, какие характерны для его зрелых квартетов.

С тех пор как Моцарт, впервые задумавшись над проблемой камерного жанра, признал бесспорный авторитет Гайдна и в своих ранних венских квартетах охотно

последовал за ним, прошло девять лет. Теперь они были равные по зрелости музыканты, и все же замечательные «русские квартеты» Гайдна, опубликованные в 1781 году, вновь дали толчок воображению его младшего друга. Об этом свидетельствуют шесть посвященных Гайдну струнных квартетов<sup>89</sup>; созданные Моцартом в период 1782—1785 годов, они представляют одну из вершин классической камерной литературы.

Смычковый квартет принадлежал к числу самых утонченных достижений музыкальной культуры XVIII века. Ограниченный семьей однородных инструментов, он не мог соревноваться с оркестром в яркости и живописности красок. Но родственный и в то же время глубоко индивидуальный характер звучания каждого из инструментов открывал возможность особо тонкой передачи замысла композитора. Состав этот самой природой своей казался предназначенным для отражения интеллектуальных процессов, как бы самого хода развития мысли человека. Поэтому, оставаясь по форме родственным

четырехчастной симфонии, квартет по изложению и стилю сильно от нее отличался.

Строгое равноправие голосов придало строению мелодий и способу их развития особый характер: очертания квартетных тем стали тоньше, интимнее, свободнее, разработка их потребовала большей изобретательности и, главным образом, виртуозного владения техникой многоголосия. «Русские квартеты» Гайдна, которые он сам называл «написанными на новый, особый манер», были вершиной этого нового полифонического мастерства в разработке: расчленяя мысль, разлагая ее на составные части и заставляя в разных голосах давать все новые и новые мелодические ростки, Гайдн добивался того, что одна и та же тема в партии каждого из четырех инструментов получала своеобразное, иногда неожиданное освещение, показывалась с новой стороны. В то же время она оставалась господствующей на всем протяжении части, и тематическое единство придавало развитию квартета необходимые уплотненность и собранность.

Самостоятельное развитие голосов легло в основу и зрелого квартетного стиля Моцарта. Здесь в полной мере проявились и врожденная склонность Моцарта к полифонии, и его глубокие познания в области контрапункта, еще в детстве сделавшие его членом Болонской академии. Ноточайшая полифоническая разработка, пленившая его в гайдновских «русских квартетах», получила у него новое истолкование: Моцарт не любил расчленять тему на отдельные мотивы и, подобно Гайдну, разрабатывать мельчайшие ее звенья; для него мелодия представляла собой нерасчленимое целое, существовавшее лишь в совокупности своих выразительных признаков. Вместо того чтобы дробить тему, он давал в нескольких голосах сочетание самостоятельных, иногда различных построению мелодий — прием, которым впоследствии охотно пользовались романтики.

Подобное наслоение мелодий зачастую приводило к нелепым, иногда резко диссонансирующим, иногда утонченным аккордовым созвучиям, к открытиям в области гармонии: дерзкая острота сочетания го-

лосов во вступлении до-мажорного квартета, ползучие, как бы сумеречные гармонии в Andante соль-мажорного, зловещая гармоническая окраска начальных тактов в разработке ре-минорного еще в начале XIX столетия новизной своей смущали музыкантов.

Однако неоправданных сочетаний здесь не было: открытия эти были подсказаны содержанием моцартовских квартетов, той углубленностью в драматические сферы душевной жизни, которой еще не ведал Гайдн. Когда в высоком кругу по поводу квартетного творчества обоих разгорелся спор, Карл Диттерсдорф, талантливый инструментальный и оперный композитор, неслучайно сравнил Моцарта с Клопштоком, а Гайдна с Геллертом; пусть сравнение это малоудачно, но оно говорит о том, как явно, даже для современников, выступало стремление Моцарта углубить психологические возможности жанра.

Поэтому, при всей близости к гайднским образцам, он был независим в трактовке тематики и формы: поэтому, в противовес народному юмору гайдновских

менуэтов, он чаще превращал их в нечто вроде характерной пьесы, внося в развитие танцевальной темы протестующие, гневные интонации, а подчас обогащал подобными штрихами даже финалы, безмятежная веселость которых обычно сближала обоих композиторов.

Поэтому, наряду с поэтическим юмором и мечтательностью, свойственными си-бемоль-мажорному квартету, и светлой настроенностью ля-мажорного, в ре-минорном квартете раскрылись иные стороны замечательного дарования Моцарта — его свободный, сильный, не боящийся противоречий ум.

По тональности и содержанию квартет родствен минорным концертам Моцарта, а по драматизму изложения превосходит их. Свободный от какого бы то ни было условного пафоса, квартет обнажает трагические душевные конфликты. Сонатное аллегро с его строгой возбужденной темой и напряженной перекличкой голосов в разработке (короткие сухие трели, перебивая друг друга, как бы подражают здесь зловещей барабанной дробью), скорбное Ап-

dante, менуэт с его независимой поступью и контрастным идиллическим трио — все это отражение тех же мятежных мыслей, что и в минорных концертах. Казалось бы, в финале, написанном в виде вариаций на лирическую танцевальную тему (сицилиана), душевный гнет должен найти разрешение, но Моцарт и финалу придал иной смысл: в звучании темы есть что-то от баллады — затаенно-грустное и решительное, и в дальнейшем вариационном ее развитии композитор все больше сгущает тревожные оттенки, пока в заключительной вариации со всей силой не прорывается присущее теме трагическое начало.

Такая смелая, сильная концепция, естественно, не могла быть всем доступна. Серьезность замысла сама по себе могла отпугнуть слушателей, привычных к изящному и благополучному миру чувств развлекательной домашней музыки, укоренившейся в быту венской аристократии.

Квартеты были встречены недоуменно и холодно.

Непривычные гармонии попросту вызывали недовольство, а иногда и гнев сия-

тельных заказчиков. Князь Грассалкович, выслушав квартеты в исполнении своих музыкантов, ожесточенно перечеркнул партии, считая смелость звучания результатом небрежности переписчиков. К такому же выводу пришли и многие любители в Италии, так как издатель, выпустивший моцартовские квартеты, получил оттуда партии обратно как ошибочные. Даже ярые поклонники таланта Моцарта втайне досадовали по поводу такой усложненности языка: «Работы Кожелуга удерживаются и всюду хорошо принимаются, моцартовские же вещи обычно не так нравятся. Правда и то (и посвященные Гайдну квартеты подтверждают это вновь), что он определенно тяготеет к трудному и необычному. Но какие же он имеет большие и возвышенные мысли, обнаруживающие смелый дух»<sup>90</sup>, — писал один из критиков, по-видимому, выражая мнение наиболее квалифицированных любителей камерной музыки.

К сожалению, подобные признания отнюдь не означали попытки глубже проникнуть в замыслы Моцарта. Именно

«смелый дух» его сочинений, как правило, оставлял критиков равнодушными, а чаще приводил к откровенным упрекам: «Жаль, что Моцарт, с его художественной и поистине прекрасной формой, забирается так высоко ради того, чтобы стать новатором, — язвительно писал другой венский критик в январе 1787 года, — чувство и сердце при этом мало выигрывают. Его новые квартеты, посвященные Гайдну, слишком остро приправлены — а какое небо сможет это долго выдержать»<sup>91</sup>.

Еще нетерпимее отнеслись к квартетам представители итальянской школы: даже расположенный к Моцарту композитор Сарти решил, что подобные произведения мог написать только клавесинист, не знающий природы струнных инструментов: «Эти варвары без всякого слуха предполагают, что сочиняют музыку»<sup>92</sup>, — так отозвался он по поводу гениальных моцартовских прозрений.

Какая нужна была огромная уверенность в правильности своего пути, душевная независимость и выдержка для того,

чтобы идти наперекор мнению людей, от которых всецело зависела судьба композитора! Но когда речь шла о новаторстве, казавшемся ему необходимым, Моцарт бывал непреклонен и готов был выдерживать серьезнейшую борьбу.





“СВАДЬБА

ФИГАРО”



Внутренний разлад великого художника с высокими покровителями, наметившийся еще в юношеские годы, нарастал незаметно и все же неумолимо. Правда, губительных для себя последствий Моцарт еще не ощущал; в период с 1782 по 1786 год его выручало не превзойденное никем виртуозное мастерство и слава лучшего клавианиста Австрии. Концертная деятельность Моцарта поддерживала его оптимизм: от-

зывчивость публики, острота борьбы, гордое сознание своих сил — все это наполняло его радостью и помогало преодолевать трудности необеспеченного существования. Работая без усталости, он находил время для веселья и простодушного наслаждения жизнью; вся артистическая Вена, казалось, искала дружбы с ним, и скромный дом Моцартов всегда был полон гостей, смеха и шуток.

В эти годы Моцарт встретился с человеком, сыгравшим довольно значительную роль в его дальнейшем оперном творчестве, — с Лоренцо да Понте, придворным поэтом австрийского императора. Настоящее его имя было Эмануэло Конельяно. Сын бедного итальянского еврея, он еще мальчиком был усыновлен и крещен знатным духовным лицом и, пройдя курс в духовной семинарии, получил сан аббата. Но духовное поприще мало привлекало даровитого юношу, обладавшего сильным и необузданным темпераментом. Используя свои незаурядные познания в области литературы, он занял было место профессора в Тревизском университете, но ряд

ссор и приключений политического характера заставил его бежать из Италии. Главной его работой в Вене было писание либретто для опер по выбору и заказу императора. Аббат да Понте и в самом деле обладал недюжинным литературным талантом, но все, что он делал для других композиторов, не носило на себе печати оригинальности: это были добросовестные подражания стандартным либретто, которые в огромном количестве изготовлялись при любом театре. Лишь при встрече с Моцартом, с своеобразными чертами его дарования, талант да Понте развернулся во всей своей остроте.

Дерзкий, наблюдательный ум этого человека, его житейский опыт, ироническое отношение к установленным общественным законам, — все это произвело на Моцарта сильное впечатление. Когда, после нескольких лет перерыва, он в 1785 году вновь получил возможность написать оперу для венского театра, сотрудничество с да Понте показалось ему заманчивым. •

Однако выбор темы и сюжета на этот раз оказался очень затруднительным.

О национальной опере нечего было и думать: затея императора, создавшего немецкую оперную труппу, но не позаботившегося об отечественном репертуаре, привела, как и следовало ожидать, к краху предприятия. Поддержки коллективу никакой оказано не было, и приверженцам итальянской школы быстро удалось подавить не окрепшие еще силы национальной оперы. В мае 1784 года на сцене Бургтеатра вновь водворились итальянцы.

Моцарт с горькой иронией и возмущением писал об этом мангеймскому профессору Клейну: «Был бы хоть один-единственный патриот у руля — все выглядело бы иначе. Но тогда, возможно, так хорошо взошедшие ростки национального театра могли бы достичь расцвета; а ведь это было бы вечным позорным пятном для Германии, если бы мы, немцы, вдруг всерьез начали по-немецки думать, по-немецки действовать, по-немецки говорить и даже по-немецки петь»<sup>93</sup>.

В пору окончательной творческой зрелости, в пору величайших достижений в области инструментальной музыки он дол-

жен был вернуться к итальянской опере-буфф, к типичным для нее положениям и характерам. Правда, комедийное начало привлекало его по-прежнему, но основа, направленность, содержание буффонных спектаклей уже не отвечали его сложившимся эстетическим взглядам.

Не отвечали они и художественным запросам передовых слоев австрийского общества, хотя открыто об этом не говорилось, и великолепная итальянская труппа буфф все еще пользовалась заслуженной популярностью. Устои аристократической эстетики еще казались незыблемыми. И все-таки это было время, когда отголоски революционных идей, доносившиеся из Франции, уже распространялись по всей Европе, возбуждая надежды, волнения, тревоги даже в самой консервативной среде. Подобные настроения были характерны и для Австрии. Сам император Иосиф II не был свободен от утопических мечтаний и еще в феврале 1781 года поделился с архиепископом зальцбургским своими идеями разумного управления: «Государство, которым я управляю, должно руко-

водиться основными моими принципами: предубеждение, фанатизм, вражда групп и рабство духа должны быть уничтожены, каждый из моих подданных должен быть введен во владение теми свободами, которые принадлежат ему от рождения»<sup>94</sup>.

Во что реально превращались эти «свободы», можно представить хотя бы на примере незавидной судьбы «Национального зингшпиля». Монаршие утопии чаще всего приводили к обратным результатам. Но известная вольность мышления, обличение косности феодального уклада, ироническая усмешка над придворными вкусами, предрассудками и пережитками, несомненно, оживляли в ту пору атмосферу венской общественной жизни, обостряя отношения даже в аристократических салонах.

Неизмеримо более живой и непосредственный отклик находили революционные идеи в среде молодой австрийской интеллигенции — в том «третьем сословии», к которому с гордостью причислял себя Моцарт. Постоянно окруженный в Вене литераторами, учеными, музыкантами и дра-

матическими актерами, к которым еще со времен Зальцбурга питал особую склонность, он в этом обществе чувствовал себя лучше, чем где бы то ни было. Моцарт был всесторонне одаренным человеком, обладал острым и независимым умом, суждения его отличались меткостью и наблюдательностью; у него была врожденная склонность к философским выводам, и общение со смело и критически мыслящими людьми не замедлило сказаться в направлении его творчества.

Упорные, настойчивые поиски Моцарта в области реформы оперных жанров и языка опирались именно на это общее стремление понять и изменить реальную основу народной жизни; «Похищение из сераля», маленький пародийный зингшпиль «Директор театра», написанный для Шенбруннского театра в промежуток между «Похищением» и постановкой «Фигаро», даже «Каирская гусыня», — неоконченные оперные сцены на эксцентричный сюжет, в котором Моцарт очень скоро разочаровался, — все это были ступени к более острому воплощению социальной темы.

Не теряя надежды получить заказ, Моцарт перебрал десятки либретто в поисках сюжета, который мог бы его вдохновить или хотя бы подойти для дальнейшей переделки. Но ни одно из них его не удовлетворило. Психологически он давно перерос уровень итальянской оперной драматургии того времени, и все, что он просматривал, казалось ему на редкость убогим. Во время одной из бесед с да Понте возникла мысль обратиться к пьесе Бомарше «Женитьба Фигаро», которая незадолго перед тем всполошила все европейские столицы.

В 1784 году она появилась в Париже и вначале была принята с восхищением всеми кругами парижского общества, вплоть до королевской семьи; но истинный, революционный смысл произведения очень скоро возбудил сильное недовольство высших классов.

Социальная острота пьесы заставила насторожиться большинство европейских правителей; в Австрии произведение Бомарше тоже находилось под строгим запретом. Но да Понте предполагал, что

сумеет выхлопотать у императора разрешение поставить «Женитьбу Фигаро» в оперном театре. Работа была начата Моцартом в конце октября 1785 года втайне от придворных и театральных кругов.

С мастерством, подобным мастерству Бомарше, с такой идейной заостренностью и богатством содержания, которыми обладала его «Женитьба», Моцарт столкнулся впервые. Его в равной мере покорили и смелость, с которой Бомарше обличал социальные противоречия, и театральные достоинства пьесы — блеск и остроумие интриги, живость сценических положений, богатство характеров и, главное, органичность их развития, столь важная в построении музыкального спектакля.

Эти достоинства мало пострадали при переделке пьесы в оперное либретто: острота и свежесть языка французского драматурга, сценическое обаяние его образов нашли в да Понте хорошего ценителя. И действительно — достаточно было использовать интригу, комизм положений и контрастность типажей, чтобы создать занимательное либретто в духе оперы-

буфф с двумя шумными финалами, задорной парой слуги и служанки в центре событий и характерными фигурами сластолюбивого графа и его приспешников — доктора-плута, домашнего шпиона-учителя, дурака и зайки судьбы и перезрелой, но еще кокетливой ключницы. Острые политические моменты в таком решении могли быть обойдены; на это, собственно, и рассчитывал да Понте, собираясь получить согласие императора на постановку.

Но на деле оказалось не так; подобное решение вряд ли могло заинтересовать Моцарта, и в процессе работы композитор настоял на иной трактовке сюжета. Добиваясь от да Понте различных переделок, он заставил его усложнить образы, наделить их более тонкими психологическими чертами. Традиционные слуга и служанка, карикатурный граф, легкомысленный паж постепенно превратились в живые человеческие образы с яркой индивидуальностью. Даже социальная тема пьесы нашла у Моцарта самостоятельное истолкование.

Обличительные речи Фигаро были удивительно близки мыслям и настроениям

самого композитора — его протесту против несправедливого положения, еще в юности приведшего к разрыву с архиепископом, чувству личного достоинства, которое он открыто противопоставлял аристократической гордости, — и это сказалось в музыкальном воплощении социального конфликта. Отказавшись (по соображениям цензурным) от политических выпадов Фигаро против аристократии, композитор воплотил в опере его борьбу за свое достоинство и честь, за чистоту чувства к Сюзанне. Он противопоставил искренность и поэтичность любви слуги и служанки, их здравый смысл и жизненную энергию капризам пресыщенного графа и детской беспомощности графини. В знаменитой арии Фигаро «Мальчик резвый, кудрявый» звучит и откровенная насмешка над пустотой и распушенностью барской жизни. Превосходство слуги композитор оттенил к тому же контрастным юмористическим штрихом: подтрунивая над избалованным Керубино и пугая его трудностями походной жизни, Фигаро неожиданно кончает свою речь не шуткой, а

призывом к воинской доблести, и оркестр, подхватив это дружеское напутствие, заключает монолог победным маршем.

Новизна моцартовского метода заключалась и в том, что, противопоставляя господ и слуг, композитор отнюдь не пытался сценически их разъединить. Наоборот, он стремился подчеркнуть общечеловеческие чувства как у тех, так и у других, тем самым еще больше заостряя внимание на социальном неравенстве героев. При этом в изображении отрицательных характеров он вместо привычного в комедийном жанре гротеска или шаржа прибегал к более тонкому средству разоблачения — иронии. Его граф — это вспыльчивый и страстный человек, одновременно и властный и бесхарактерный, не знающий удержу собственным страстям. Композитор не щадил своего героя, охотно подчеркивал комические стороны его поведения, но ничего не преувеличивал. Он создал социально четкий образ молодого вельможи, человека ограниченного и развращенного своим общественным положением, а не обычную карикатуру на светского волокиту.

Отказавшись от условной трактовки комедийных образов, к которой он еще так охотно прибегал в «Похищении из сераля», Моцарт стремился отойти и от излишней патетики в обрисовке лирических героев пьесы. Страдания графини еще несколько лет тому назад заставили бы его создать образ возвышенный, выделенный из общей комической канвы оперы; сейчас ее лирические монологи естественно включились в жизнерадостную атмосферу спектакля и, несмотря на серьезность трактовки, оказались свободны от тенденциозной патетики.

Во всем этом сказался глубокий интерес к личности человека. Он был характерен для композитора на всем протяжении его творческого пути, но теперь Моцарт преодолевал разрыв между образами комическими и лирическими, между чувствами возвышенными и обыденными, и это было, пожалуй, наиболее ярким доказательством его зрелости как драматурга. Все явления жизни предстали перед ним в их органической связи и единстве: юношеская склонность к психологическим наблюдениям по-

лучила обоснование в зрелой реалистической концепции.

Своих целей Моцарт в основном достигал самостоятельно. Думается, что музыкальная трактовка, зачастую неожиданно для да Понте, видоизменяла характеристики, значение тех или иных сцен, смысл и характер взаимоотношений героев. Однако работа велась согласованно, и либреттист, видимо, принял концепцию композитора. Об этом свидетельствует предисловие, в котором да Понте осторожно подготавливает публику к необычному для нее типу спектакля. Так появилось произведение, ознаменовавшее новую эпоху в жизни оперного театра, — лирическая комедия нравов, где слились воедино достижения различных оперных жанров и традиционные элементы каждого из них были использованы на редкость смело и своеобразно.

Трудно указать специфические различия в трактовке таких партий, как граф и графиня, с одной стороны, и Сюзанна, Керубино и Фигаро, — с другой. Можно лишь установить их преемственность, их

происхождение от персонажей «seria» и буфф.

«Благородная» партия графини истолкована проще, конкретнее, а главное, значительно индивидуальнее, чем партии ее предшественниц — лирических итальянских героинь. Типично буффонная партия Сюзанны, напротив, усложнена и опозитивирована. Контур роли, таким образом, определяется уже не сословным положением персонажа, и даже не его амплуа, а личными особенностями героя. Поэтому в неожиданном музыкальном родстве оказались фигуры, связанные не общностью положения (скажем, граф и графиня), а общностью психологических черт, как, например, графиня и Керубино: обоих объединяют пылкость чувств, доверчивость, избалованность.

Оперные формы Моцарт использует, также не считаясь с их жанровыми признаками: патетическую арию дает комедийной служанке Сюзанне, арии ревности — и графу и его слуге Фигаро; на равных правах заставляет он участвовать всех персонажей в характерных ансамблях

(граф в трио, графиня в дуэте с Сюзанной). В результате привычные связи оказываются нарушенными, происходит обновление и как бы переоценка выразительных средств и приемов: меланхолическое настроение графини получает своеобразный чувственный и капризный оттенок, ария ревности в устах Фигаро звучит иронически, а в устах графа — грубо и озлобленно, а отнюдь не величественно. Поэтической любовной арии Сюзанны все еще присущи черты бытовой серенады, а простодушная песня взволнованного Керубино разрастается до пределов патетического монолога.

Так Моцарт нашел в «Фигаро» для своих героев единый музыкальный язык — гибкий, конкретный, связанный с традициями и в то же время свободно выражающий современные оттенки переживаний. Строй музыкальной речи героя теперь всецело соответствует его драматической индивидуальности, и контрастные психологические штрихи участвуют в общей композиции оперы, не нарушая цельности образа.

Таков Фигаро: жизнерадостный влюбленный в интродукции, настороженный и воинственный в арии «Мальчик резвый», оскорбленный ревнивец в арии «Мужья, откройте очи» и вспыльчивый простака в финале четвертого акта, — он возникает перед нами каждый раз в ином освещении, раскрывая новые, иногда неожиданные свойства человеческого характера.

В партии его Моцарт использует богатейший интонационный материал, но нигде Фигаро не изменяет себе, надо всем доминирует ощущение цельности образа.

Во внешнем строении оперы новаторство композитора сказалось менее наглядно. Обычную композицию комедийного спектакля — чередование отдельных номеров, арий, ансамблей, речитативов — Моцарт не нарушил; он стремился лишь к большей цельности всего произведения, к его концентрации, и развитие любовной темы дало ему возможность создать определенную лирическую атмосферу, сплотившую все персонажи.

Лирическая трактовка событий и до то-

го доминировала в операх Моцарта, но в «Фигаро», благодаря единству музыкального языка и метода обрисовки героев, она приобрела особое значение и не только сблизила персонажи, но даже изменила их удельный вес. Так, Керубино, второстепенный персонаж либретто, в опере вырос в одну из центральных фигур: Моцарт сделал этот образ олицетворением юношески-пылкой влюбленности в красоту.

Правда, в лирические сцены «Фигаро» непрерывно вторгаются характерные буффонные эпизоды вроде перебранки Сюзанны и Марселины, появления Бартоло, неудачного ухаживания графа за Сюзанной и т. д. Но и на них лежит неуловимый отпечаток мягкости, изящества, как бы отражение окутывающей все поэтической атмосферы. Это скрадывает типичную для буффа пестроту явлений и наличие эпизодических фигур, необязательных для музыкального развития.

В «Фигаро», как и в предыдущих операх, узловые моменты развития сосредоточены в крупных ансамблях — терцетах, квартетах, секстетах; эти ансамбли, вопло-

щающие остроконфликтные положения, привлекают внимание слушателя не столько к внешним перипетиям спектакля, сколько к нарастанию и разрешению психологических конфликтов.

Естественное продолжение линии, намечавшейся в «Идомеене» и, более отчетливо, в «Похищении», здесь достигает вершины в финалах, придающих слитность и завершенность всему произведению.

Не только в финале второго акта, где все основано на росте внутреннего напряжения (ревнивые подозрения графа, испуг графини и Сюзанны, разочарование графа, не заставшего Керубино, успокоение обеих женщин, примирение супругов и т. д.), но даже в финале четвертого действия, — в ночной сцене в саду, — где господствует сбычная комедийная путаница, вызванная ложными подозрениями и переодеванием, Моцарту удалось сосредоточить музыкальное развитие вокруг психологических моментов и добиться единства в настроении сцен и их драматической трактовке.

В связи с этим и увертюра к «Фигаро» оказалась первой оперной увертюрой, представляющей самостоятельное симфоническое произведение, единое и цельное, с ярко выраженными контурами. Такая увертюра могла возникнуть только при органическом стрессе оперы в целом как обобщение театрально-музыкального ее замысла. Она не имеет непосредственной «цитатной» близости с оперой, подобно увертюре «Похищения»; тем не менее эта близость существует, являясь еще более глубокой и значительной: в увертюре «Фигаро» получили отражение не только внешняя динамика оперы и ее светлая жизнерадостная лиричность — благодаря родственному, хотя и несходному мелодическому материалу она одновременно является своего рода симфонической характеристикой главных персонажей пьесы.

Таким образом, «Свадьба Фигаро» поражает не только объемом, яркостью, многообразием материала, но и совершенством формы, цельностью замысла, обобщающей силой мысли. Непринужденность и

полнота, с которой эти свойства обнару-  
жились в опере, до сих пор были присущи  
только инструментальной музыке великих  
венских мастеров — Гайдна и Моцарта.  
Наравне с их симфониями и концертами  
«Свадьба Фигаро» может быть названа  
подлинно классическим произведением.





## " Д О Н - Ж У А Н "



Поразительные достижения Моцарта (при всей неприязни знати к их новаторскому характеру) не могли пройти незамеченными для современников; уже «Похищение из сераля» вызвало много споров и одновременно сделало Моцарта любимцем истинных знатоков оперы. Певцы, оркестровые музыканты, дирижеры отлично понимали, какие новые перспективы открывает перед ними реформа Моцарта. Скром-

ный композитор, никогда не пользовавшийся милостями двора, получал безоговорочное признание в среде своих сотоварищей по театру; в сущности, он воспитывал новое поколение оперных исполнителей, внушая им приемы реалистической трактовки образов. Этому способствовало его превосходное знание сцены и специфики вокального искусства. Новаторство Моцарта никогда не вступало в противоречие с природой вокального искусства; оно давало возможность исполнителю по-новому применить виртуозную технику, расширяя арсенал его приемов смело и в то же время осторожно. Поэтому репетиции опер Моцарта подчас становились подлинным триумфом композитора. Такова была и генеральная репетиция «Фигаро».

Описывая Моцарта, дирижирующего своей новой оперой, певец О-Келли, большой поклонник композитора, с волнением вспоминает страстное пение Бенуччи: когда в заключительной части арии «Мальчик резвый» оркестр торжественно подхватил воинственные фанфары его великолепного голоса, со всех сторон раздались

аплодисменты. Оркестранты встали и стучали смычками по пюпитрам, крики «браво, маэстро», «да здравствует великий Моцарт» раздавались и со сцены и из оркестра; растроганные певцы махали платками. Чуткие ценители творчества Моцарта поняли, каким событием явилась постановка «Фигаро» на венской сцене: они участвовали в воплощении образов современных людей с яркой душевной жизнью, объединенных общностью действия, мысли и настроения; это действительно была новая эпоха в искусстве. Первого мая 1786 года театральная публика приняла премьеру «Фигаро» также с удивившей и тронувшей композитора теплотой. Но подобострастное отношение к вкусам императора, отнюдь не заявившего себя горячим сторонником оперы, не замедлило сказаться. Под влиянием не слишком одобрительных отзывов, шедших «сверху», возбуждение и интерес, которые вызвала постановка оперы, вскоре исчезли и сменились скептическим отношением к новшествам, к которым Вена еще не привыкла. «Фигаро», шедший подряд несколько раз с достаточным материаль-

ным успехом, неожиданно сошел со сцены венского театра. Его постигла та же судьба, что и «Похищение из сераля».

Со временем появления «Фигаро» совпало и странное охлаждение публики к концертной деятельности композитора. До этого времени непрерывно занятый выступлениями и без конца осыпаемый приглашениями, Моцарт постепенно оказался оттесненным и от этого круга деятельности. Ссылаясь на изменившиеся обстоятельства, бывшие его друзья и поклонники — богатые венские вельможи — избегали заказывать ему произведения, предназначенные для концертного исполнения. Моцарт, по примеру прошлых лет, объявил собственные «академии» — так назывались концерты, устраиваемые артистом на свой риск. Материальная сторона их заранее определялась подписным листом, заполнявшимся сиятельными любителями музыки. В прежние времена достаточно было короткого времени для того, чтобы Моцарт таким образом обеспечил сумму, которую предполагал выручить. Но однажды на подписном листе, после длительных переговоров, ока-

залось лишь одно имя давнишнего его покровителя — барона Свитена.

Так неожиданно была выбита единственная материальная опора; в то же время расходы семьи Моцартов непрерывно росли: рождение детей, а также частые и тяжкие болезни жены требовали довольно больших средств. Достать их было нелегко. Моцарт давно уже прибегал к займам, унижавшим и оскорблявшим его достоинство. Многие из кредиторов, пользуясь затруднительным положением композитора, диктовали ему крайне невыгодные условия. Гениальные произведения, выходявшие из-под его пера, продавались за бесценок. Издательское дело в то время было развито очень слабо, произведения размножались главным образом рукописным способом, и Моцарт нередко становился жертвой самого грубого обмана. Семья меняла квартиры, перебираясь во все худшие жилища. Трудно себе представить более тяжкие условия работы, чем те, которые были у Моцарта. Выручала семью неистощимая веселость и некоторая беспечность по отношению к житейским невзго-

дам, в равной степени присущая и Моцарту и его жене. Но горький опыт жизни с годами накапливался все больше, накладывая стпечаток и на его замыслы. «Фигаро» оказался как бы последней данью молодого композитора былсому увлечению счастливой, радостной стороной искусства. Следующий, 1787 год дал резкую демаркационную линию и в творчестве Моцарта и в его самочувствии: это был год создания «Дон-Жуана».

...Заказ на новую оперу пришел из Праги. Столица Чехии, славившаяся своей музыкальностью, давно уже причислила Моцарта к своим любимцам — «Свадьба Фигаро» шла на пражской сцене с огромным успехом. Дирекция театра предложила Моцарту выгодные условия: он мог выбрать либретто по своему желанию и, набросав эскизы в Вене, приехать заканчивать оперу в Прагу; коллектив пражского театра с нетерпением ждал новой оперы и готов был работать с композитором столько, сколько понадобится для осуществления его замысла.

Это предложение явилось спасительным

для всей семьи Моцартов. Оно давало композитору возможность на время избавиться от обременявших его материальных забот и целиком отдаться творчеству. Он снова пережил чувство душевного подъема, которое всегда испытывал в преддверии большой работы. На этот раз выбор темы был сделан быстро: и Моцарт и да Понте, с которым он снова сотрудничал, одинаково увлеклись сюжетом, издавна полюбившимся публике. Это был «Дон-Жуан, или Каменный гость».

В основе его лежала средневековая легенда о «севильском обольстителе» и постигшей его небесной каре. В 1630 году она впервые была обработана для театра испанским писателем Тирсо де Молина и с тех пор пользовалась на сцене большой популярностью; в течение двухсот лет «Дон-Жуан» разыгрывался актерами ярмарочных балаганов и трупп, потом утвердился на сцене драматического театра, позднее стал обрабатываться композиторами.

XVIII век внес в трактовку легенды дидактическое и морализующее начало — та-

ковы были пьесы Гольдони и Мольера и балет Глюка, созданный им совместно с балетмейстером Анджиолини. Но драматизм легенды, глубина народной философии, породившей ее, и реализм образов все еще не были раскрыты, и приманкой для широкой публики по-прежнему служили грубые комические эффекты — драки женщин, влюбленных в Дон-Жуана, плутовские проделки его слуги Лепорелло и, главным образом, та финальная сцена, где черти тащат нераскаявшегося грешника в ад.

Вена была хорошо знакома с сюжетом «Дон-Жуана». Пьеса эта в 80-х годах с огромным успехом шла в одном из лучших театров предместий, и знаменитый комик Ларохе в роли Лепорелло вызывал неизменные восторги публики. Сценарий спектакля объединял в себе традиционные черты народного представления с элементами литературными, заимствованными у Молина и Мольера. Этот постоянный венский «боевик» несомненно повлиял на решение Моцарта. Но внешним толчком могло послужить для него либретто оперы-буфф.

принадлежавшей перу модного итальянского композитора Гаццаниги. Опера эта под названием «Каменный гость, или наказанный развратник» имела в Венеции бурный успех, вследствие чего либретто ее дошло до Вены. Это была короткая одноактная пьеса, меньше всего претендовавшая на значительность. Но некоторые сценические ее положения показались Моцарту и да Понте остроумными и заслуживающими внимания.

Итак, если в «Свадьбе Фигаро» Моцарт столкнулся с шедевром, принадлежавшим перу замечательного драматурга, с современным сюжетом и характеристиками, то здесь перед ним был сюжет легендарный, проделавший большой исторический путь, но еще не нашедший полноценного драматического воплощения.

Увлечение Моцарта темой «Дон-Жуана» не было случайным — оно совпало с характерным поворотом в общественном настроении. В противовес предыдущим десятилетиям, с их тяготением к бытовой, развлекательной стороне искусства, в конце 80-х годов в кругах австро-немецкой интелли-

генции появился сугубый интерес к проблемам философским, моральным и этическим: размышления о жизни и смерти, о значении любви и природе человеческих взаимоотношений красной нитью проходят через выдающиеся драматические и литературные произведения этой эпохи — мы узнаем их в «Вертере» и «Фаусте» Гете, в «Ардингелло» Гейнзе, в «Дон-Карлосе» Шиллера. Активность общественной мысли, не находя выхода в политической жизни страны, лихорадочно искала его в искусстве и философии, и оппозиционность часто принимала характер резко выраженного индивидуализма. Проблема свободы человеческой личности, права на личное счастье были любимой темой споров и дискуссий.

В сущности, это был спутанный клубок противоречивых представлений, возникавших в борьбе с прежними рационалистическими установками; но были здесь и первые попытки диалектически разрешить философские вопросы: бурное утверждение материального, чувственного начала жизни сопоставлялось с возвышенными идеями

всеобщей справедливости и преклонением перед нравственным долгом.

Два гениальных произведения искусства почти одновременно воплотили это столкновение в художественных образах—«Дон-Жуан» Моцарта и «Фауст» Гете (фрагменты «Фауста» вышли в 1790 году). Противопоставление морального мира человека и его чувственной природы здесь было дано как признание их единства и конфликтности. Идея, волновавшая современников Моцарта, легла в основу его музыкальной концепции, определив направление мысли, художественный метод, процесс возникновения и кристаллизации образов. В свете ее взаимоотношения персонажей обострились; не только главные образы—Дон-Жуан и Командор, но и все остальные, даже эпизодические фигуры оказались непосредственными участниками единого драматического конфликта. Комедийный сюжет, в глазах многих представлявший просто грубый, а иногда и пошловатый фарс, внезапно приобрел почти трагедийную силу.

С поразительной смелостью Моцарт на

знакомой, ставшей уже банальной канве создает как бы совершенно новое драматическое произведение.

Да Понте, следуя установившимся взглядам, все же склонен был рассматривать «Дон-Жуана» как сюжет фарсовый (farza — так назывались тогда короткие комические оперы) и сообразно этому наметил характеры действующих лиц. Драматическую тему спектакля он затронул только в интродукции; дальше в центре его внимания оказались шутовские выходки Лепорелло, любовные интриги Дон-Жуана, легкомыслие Церлины и комическая ярость покинутой Дон-Жуаном Эльвиры. Отдавая должное характерности психологических штрихов да Понте, остроте его диалогов и ситуаций, Моцарт в обрисовке героев исходил из собственных, часто противоположных представлений.

Так, музыкальная трактовка, придав Эльвире черты душевного благородства и страсти, сделала ее носителем идеи самопожертвования и бескорыстной любви. При этом Моцарт вовсе не стремился превратить Эльвиру в возвышенную героиню.

ню; он создал ее такой, какой она могла быть в жизни,— искренней, беспредельно доверчивой и в то же время мстительной.

Образ донны Анны, еле намеченный либреттистом, развернулся в опере в одну из самых трагических фигур: ее ненависть к убийце отца проявляется не столь пылко, не так темпераментно, как у Эльвиры; месть для нее является скорее выполнением нравственного долга, и она подчиняется ему с мучительным беспокойством. В трактовке Моцарта этот девичий образ присобрал изысканную поэтичность, в то же время являясь олицетворением душевной стойкости, ответственности и достоинства.

Представители противоположного, комедийного лагеря — Дон-Жуан, Церлина, Лепорелло — также получили иное освещение: Моцарт усложнил, обогатил и опоэтизировал их.

Центральный персонаж — Дон-Жуан далеко выходит за рамки комедийного жанра; внутреннюю силу героя, его жизненную активность, обаяние, смелость — вот что выдвигает Моцарт на первый план,

и эти черты обессмертили созданный им образ. Партия Дон-Жуана, вплоть до мельчайших его реплик, при всей их беспечности и искрометной веселости, полна благородства и мужества. Это — не комедийный любовник, а яркая человеческая личность, непобедимая в своем жизнелюбии и, в силу этого, по значительности превосходящая окружающих.

Даже в ариях и репликах Лепорелло, в партии которого Моцарт охотно подчеркивает черты шутовства, пародийности, порой ощущается отблеск того обаяния, которое характерно для его господина. Так, в знаменитой «арии списка» первая часть связана с комедийным образом Лепорелло, вторая же часть, с ее мягкой, ласкающей и властной мелодией, внезапно возвышает арию, ассоциируя ее с образом Дон-Жуана. Серьезное и пародийное начала объединяются, придавая сценическим образам еще бóльшую выпуклость.

Моцарта, как драматурга, недаром сравнивают с Шекспиром (которого он, кстати, очень хорошо знал): его роднит с ним не только смелое использование шутовских

сцен, которые, как и у Шекспира, зачастую подчеркивают трагизм ситуации, но и огромная эмоциональная сила образов и концентрированный драматизм мысли. Обобщенность характеров, созданных Моцартом, обусловила их долговечность, пожалуй, не меньшую, чем у героев Шекспира. Безупречная отвага Дон-Жуана и трусость его неизменного спутника Лепорелло, благородство душевного мира донны Анны, безрассудная и самоотверженная страстность Эльвиры, прелестное лукавство и наивная грация Церлины нашли впоследствии отражение в бесконечном ряде музыкальных и литературных произведений.

Если «Фигаро» можно было назвать комедией нравов, то в «Дон-Жуане» мы опять встречаемся с новым оперным жанром — психологической драмой. Моцарт понимал, что его трактовка не уместится ни в одном существующем жанровом определении: он не мог назвать свое произведение ни серьезной, ни комической оперой и назвал его «*dramma giocoso*», то есть «веселая драма», подчеркнув равноправие тра-

гических и комедийных элементов в своем замысле.

Новым решением проблемы оперной драматургии явилась и группировка характеров вокруг единого психологического центра, сосредоточенного в образах Дон-Жуана, с одной стороны, и Командора, — с другой. Благодаря такой группировке музыкальные образы дополняли и обогащали друг друга, теснее соприкасаясь в процессе своего развития. Она дала композитору возможность характеризовать героя не только непосредственно через его действия и высказывания, но и косвенно, через отношение к нему остальных действующих лиц. Так, Дон-Жуан, не имеющий ни пространных монологов, ни ведущих партий в ансамблях, оказался наиболее яркой фигурой оперы. Безграничная любовь к нему Эльвиры и невольный страх мстящей за убийство отца донны Анны подчеркивают роковую силу и обаяние этого образа. В характеристике же самого Дон-Жуана и его отношений с Церлиной доминируют отвага, чувственность и восприятие жизни как увлекательной игры.

Подобная многогранность образа могла возникнуть лишь при существенных контрастах в обрисовке действующих лиц, и Моцарт, действительно, решился в «Дон-Жуане» на то, чего он осторожно избегал в «Фигаро». Там, следуя общей лирической тенденции, он готов был поступиться характерностью некоторых персонажей. Здесь его не смутило, а привлекло сопоставление разнородных элементов. Возвышенные и шутовские персонажи, лирика и гротеск во всем своем противоречии возникают в спектакле. Но это новый, высший этап драматургии Моцарта: объединяющим началом здесь является уже не лирическая атмосфера, не единое настроение спектакля, которое так легко нарушить вторжением чуждого элемента, а ясно выраженная музыкально-драматическая идея; она мощно организует все входящие элементы и лишь полнее обнаруживает свою сущность в контрастных сопоставлениях.

Четкость основной идеи обусловила и поразительную логичность строения оперы: два контрастных образа — Дон-Жуан и Командор — проходят через все произве-

дение, развиваясь в столкновениях друг с другом и создавая линию все повышающегося напряжения. Эта целеустремленность развития резко отделяет «Дон-Жуана» от предыдущих опер Моцарта, сообщив театральной музыке ту степень действительности и драматичности мышления, которая впоследствии будет достигнута в сонатах и симфониях Бетховена.

Командор обрисован приемами, имеющими больше общего с инструментальной музыкой, чем с вокальной. Характеристика его сосредоточена главным образом в оркестре, а вокальной ее основой является мерный и несколько однотонный речитатив, который в финале приобретает сходство с речитативом церковным. Это и сообщает партии Командора-статуи таинственный, значительный, лишенный реальных бытовых черт колорит.

В противовес этому, в партии Дон-Жуана подчеркнуты бытовые оттенки. Его арии, реплики, его партии в ансамблях отмечены чертами песенно-танцевального стиля, причем отчетливее всего сказывается влияние менуэта и марша: вторая часть «арии

списка» Лепорелло, связанная с образом Дон-Жуана, построена в характере менуэта; в дуэте Дон-Жуана с Церлиной «Дай руку мне, красотка» появляется отчетливая, хотя и сдержанная маршевая поступь; да и знаменитый менуэт в сцене бала, несомненно, является косвенной характеристикой Дон-Жуана.

Развивая эти контрастные элементы также и в партиях остальных действующих лиц, Моцарт достигает органической завершенности и законченности своих образов. Так, например, в либретто «реальный» образ Командора появляется перед зрителями только в интродукции, в короткой сцене дуэли; в дальнейшем партия его выключается из развития действия. В конце второго акта — в сцене на кладбище и в финале — реальные черты Командора-человека заменяются символическими: Командор-статуя олицетворяет собой небесное возмездие.

Между тем в опере музыкальный образ Командора не выключается из действия и не раздваивается; он как бы постепенно кристаллизуется, получая все большее и

большее значение. Интонации, гармонии, ритмический рисунок, в интродукции связанные с образом Командора, появляются в арии мести донны Анны (то есть в партии наиболее близкого к нему действующего лица); оттуда переключаются в тревожный терцет донны Анны, Эльвиры и Оттавио, пришедших разоблачить Дон-Жуана (финал первого акта), затем в трагический секстет второго акта, в котором возмущение оскорбленных действующих лиц достигает своего предела; они проникают даже в партии противоположного лагеря — в тот момент, когда мысль действующих лиц обращается к Командору, например в сцене финала второго акта, когда Лепорелло в страхе сообщает о приближении статуй. Все эти элементы разработаны Моцартом так, что образуют сквозную линию музыкального действия: каждое новое построение связано с определенным этапом в развитии конфликта, наметившегося уже в интродукции.

Больше, чем где бы то ни было, Моцарт стремился в «Дон-Жуане» к полноценности музыкально-выразительных средств:

самостоятельность его музыкальных образов требовала развитых и законченных форм, которые своей законченностью должны были подчеркнуть значительность материала. В каждой арии стремился Моцарт раскрыть не отдельную черту характера, а самую сущность душевного облика героя; так, в знаменитой арии Дон-Жуана (которая обычно называется «Ария с шампанским»<sup>95</sup>) раскрывается обаятельная активность его облика. Ощущение стремительности, блеска, опьянения жизнью передано здесь не только головокружительным темпом, но и фанфарным характером мелодии, и ее непрерывным, безостановочным развитием. Подобная ария как бы открывает нам самую природу Дон-Жуана, создает его обобщенный образ.

То же можно наблюдать и в ансамблях. Некоторые из них продолжают линию бытовых ансамблей, намеченную в «Похищении» и «Фигаро», — это дуэты-характеристики, где общая музыкальная тема сближает партии персонажей (таков лирический дуэт Дон-Жуана и Церлины — «Дай руку мне, красотка» или буффонная перебранка

между Дон-Жуаном и Лепорелло); но не они определяют здесь существенные черты моцартовской драматургии, а скорее, остро-конфликтные ансамбли — такие как дуэт мести Анны и Оттавио с его контрастным строением партий, трагические квартет и секстет или грандиозный финальный ансамбль первого акта. Даже по сравнению с квартетом из «Похищения» или секстетом из «Фигаро» они представляют собой явление высшего порядка. Задачей Моцарта является здесь обрисовка напряженной психологической ситуации, чаще всего имеющей поворотное значение в судьбах и отношениях участников. Тяготение к такого рода ансамблевым сценам он испытывал давно — об этом свидетельствует хотя бы трагический квартет «Идоменей». Но в «Дон-Жуане» Моцарт достиг гениального объединения высокого драматизма и романтической патетики с необычайной простотой, свободой и естественностью музыкальной речи.

Ансамбли «Дон-Жуана» явились блестящим опровержением того, что законченность отдельных оперных форм нарушает

естественное развитие действия, тормозит и разбивает движение событий. Эта точка зрения долгое время бытовала среди музыкантов: великий современник Моцарта Глюк, а впоследствии и Вагнер, создавая теорию музыкальной драмы и стремясь выработать новые вокальные формы, новые приемы сценического развития, яростно выступали против условных способов выражения чувств, укоренившихся в оперном театре. Доводы их были убедительны и многим казались бесспорными: действительно, если арию еще можно по значению приравнять к театральному монологу, если можно оправдать любовные оперные дуэты, где торможение действия воспринимается как естественное воплощение душевного состояния героев, то как оправдать сценическую функцию крупных ансамблей, в которых несколько человек одновременно поясняют свои мысли, намерения и действия, притом чаще всего различные? В глазах композитора, принявшего за основу законы драматического театра, это явно противоречит чувству художественной правды, а то и просто здравому смыслу.

И все же, после долгих и радикальных попыток избежать законченных ансамблевых построений, оперные композиторы неизбежно возвращались к ним и создавали в этой области лучшие свои страницы. Стоит вспомнить ансамбли Моцарта, Глинки, Даргомыжского, Верди, Чайковского, Бизе, Россини, чтобы признать их право на существование в музыкальном театре. Это одна из тех специфических его форм, которые нельзя воспринимать в том прямом смысле, который придает ансамблевой сцене театр драматический; правда, оперный ансамбль требует от композитора большого сценического такта, но, при наличии последнего, он, наравне с арией, является одним из лучших средств драматического воздействия, как наиболее завершенная и пластичная форма музыкального мышления.

Моцарт готов был согласиться с Глюком в том, что музыка не обладает конкретностью и наглядностью, присущими слову, и потому не может претендовать на ведущую роль в развитии внешнего театрального действия. Но он знал, что

есть область, где ей доступна бóльшая выразительность, бóльшая действенность,— это область эмоций и психологических состояний. И там, где он считал необходимым эту область подчеркнуть, он смело шел на известное несоответствие музыкальных и театральных закономерностей. И чем полнее были в таких случаях очерчены его музыкальные образы, тем реальнее и естественнее казались они слушателю: самостоятельное развитие музыкальной мысли воспринималось ими как должное и необходимое; условное же торможение действия в ансамбле нередко углубляло содержание сцены и поясняло ее драматический подтекст.

Таково, например, значение терцета, введенного Моцартом в сцену смерти Командора. Итальянские буффонисты, писавшие на сюжет «Дон-Жуана», решали ее в чисто театральном смысле правдоподобнее и проще: в опере Гаццаниги, например, Дон-Жуан, повергнув наземь своего противника, шпагой тушит свечу и молниеносно исчезает в темноте вместе с Лепорелло. Это эффектно и динамично.

Моцарт задумал сцену иначе: смертельно раненный Командор падает; Дон-Жуан и Лепорелло несколько мгновений неподвижно стоят над ним — невольная дань уважения мужеству и страданиям противника. Внешняя динамика событий в подобной трактовке уступает место воздействию лирико-философского начала. Именно оно нашло воплощение в музыке терцета: три низких мужских голоса соединяются в ансамбле скорее инструментального, чем вокального характера, создавая скорбное и в то же время торжественное настроение. Его усиливает оркестровое сопровождение, ровное и однообразное, подобно прелюдии, тоже использующее низкий мягкий тембр струнных (отрывок из этого сопровождения Бетховен занес в свою записную книжку, а рядом сделал набросок первой части «Лунной» сонаты, обнаруживающий несомненное сходство не только с общим характером музыки терцета, но и с особенностями ее гармонизации и мелодико-ритмическим рисунком оркестровой партии).

Это лирическое отступление, включенное в стремительное движение спектакля,

помогает композитору раскрыть внутренний смысл события: оцепенение, неожиданно охватывающее Дон-Жуана и Лепорелло, контраст драматического звучания терцета, по сравнению с предыдущим, почти буффонным, музыкальным материалом, созерцательная философская его трактовка — все это не только придает сцене дуэли особую значительность, но как бы заранее предвещает роковой исход встречи с Командором и для Дон-Жуана.

Квартет из первого акта имеет в основе своей иную, казалось бы сугубо житейскую ситуацию — отчаявшаяся Эльвира разоблачает Дон-Жуана; искренность ее речи пробуждает сочувствие в сердцах донны Анны и Оттавио, и, хотя Дон-Жуан находчиво разубеждает их, объявив свою подругу сумасшедшей, доверие обоих к блистательному герою теперь подорвано окончательно.

Любого из современных Моцарту композиторов привлекла бы комедийная острота подобного столкновения. Моцарт же рассматривает квартет как один из поворотных моментов в психологическом раз-

витии драмы, как естественную предпосылку к арии мести донны Анны, в сущности, являющейся такой же жертвой Дон-Жуана, что и Эльвира.

Не соблазнившись внешними эффектами, которые открывались в сопоставлении четырех столь различных характеров, он и здесь воплотил эмоциональный подтекст сцены — искреннее женское горе, внезапно сблизившее далеких друг другу людей. В силу этого тоскливая начальная фраза Эльвиры «Не доверяй, несчастная» доминирует на всем протяжении ансамбля, объединяя, подобно лейтмотиву, контрастные партии действующих лиц.

«Дон-Жуан» впервые появился на сцене пражского театра 29 октября 1787 года. Певцы, кроме поразительно талантливой Луиджи Басси — исполнителя роли Дон-Жуана, были не особенно сильные, но опытные и отличавшиеся большой культурой. Средства театра были явно ограничены, артистов не хватало на все роли. Это показывает хотя бы тот факт, что трагическую роль Командора и буффонную роль Мазетто, одного из второстепенных

персонажей, исполнял один и тот же актер. Но Моцарт, как всегда, отлично ладил с артистами; они понимали его легко и шли навстречу любым указаниям. Моцарт же требовал от них наибольшей реалистичности интонаций, жестов, мизансцен.

Все пребывание Моцарта в Праге — и в начале года, когда он получил заказ на «Дон-Жуана», и осенью, во время постановки, — казалось ему каким-то блаженным сном: «Свадьба Фигаро» здесь была самым любимым и популярным произведением; на любом балу можно было услышать кадрили на мотивы из «Фигаро», в любой кофейне скрипачи исполняли арии из «Фигаро»; с таким же воодушевлением был встречен и «Дон-Жуан»; концерты Моцарта проходили с шумным успехом. В этом городе с его древней и тонкой музыкальной культурой, привлекавшей Моцарта славянской мягкостью и задушевностью народных напевов, его не только любили, но и понимали.

Возвращение в Вену после этого «пражского фестиваля» было особенно тягостным. В городе, которому он отдал десять

лучших лет своей жизни, Моцарт, несмотря на огромное количество приятелей, со товарищей по театру и знакомых, был творчески совершенно одинок. Подлинная горячая дружба по-прежнему связывала его только с Иозефом Гайдном.

Второстепенные композиторы, имена которых сейчас никому не известны, получали дотацию двора, и это давало им возможность существовать и работать. Моцарт был лишен этой милости. Правда, в конце 1788 года, вскоре после смерти Глюка, император, наконец, предложил ему занять освободившуюся вакансию «камермузыканта», вменив ему в обязанность лишь сочинение музыки для шенбрунских маскарадов. «Слишком мало за то, что я мог бы сделать, и слишком много за то, что я делаю», — горько шутил Моцарт по поводу 800 флоринов, составлявших его годовой оклад.

Вскоре после венской премьеры «Дон-Жуана», поставленного здесь без особого успеха в мае 1788 года, одна за другой в течение полутора летних месяцев появились лучшие симфонии Моцарта — ми-бе-

моль-мажорная, соль-минорная, до-мажорная<sup>96</sup>. Моцарт не писал симфоний уже в течение нескольких лет: после необычайно интенсивной работы над симфоническим жанром в детстве и в зальцбургские годы (в ту пору им было написано свыше 35 симфоний) он почти не обращался к нему в течение жизни в Вене. Лишь одна ре-мажорная симфония была написана, по всей вероятности, для пражских концертов, в год создания «Свадьбы Фигаро». Оперное творчество целиком поглощало Моцарта, отнимая почти все его время. Но после «Дон-Жуана», в котором словно окончательно нашло завершение все то, что Моцарт стремился высказать в предыдущих операх, вновь проснулся интерес Моцарта к высшему виду инструментальной музыки. По тем трем симфониям, которые он создал вслед за «Дон-Жуаном», можно судить, как далеко он ушел не только от прежнего своего юношеского оркестрового мышления, но и от тех, уже признанных классическими образцов, которые были созданы его венским предшественником и учителем Гайдном.

Большую часть прежних симфоний Моцарта, несмотря на все их индивидуальные отличия, еще можно было причислить к типу развлекательной музыки, которую культивировали и зальцбургские композиторы и венские. Каждая же из трех последних симфоний, написанных в течение двух месяцев, является глубоко драматическим произведением с индивидуальным содержанием, с рядом специфических особенностей как в строении целого, так и в музыкальном языке. Пользуясь созданным им типом драматизированной мелодии, по разнообразию интонаций приближающейся к свойствам человеческой речи, Моцарт уже в начальных темах этих симфоний дает самостоятельные музыкальные образы. Строение их значительно шире, чем строение тем Гайдна, при этом они так выразительны, обладают такой эмоциональной определенностью, что можно с уверенностью говорить о сильнейшем влиянии на них оперной мелодики Моцарта. Такова тема соль-минорной симфонии, несомненно, родственная одному из любимых оперных образов Моцарта — Керубино; родство это

обнаруживается и в общности ритмической структуры темы с арией Керубино «Рассказать, объяснить», и, что еще важнее, в стремительном, возбужденном, поэтическом ощущении жизни. Это как бы инструментальное воплощение того образа романтически-взволнованного юноши, который привлек композитора в опере.

Индивидуализация темы не могла не сказаться на содержании и строении всей симфонии в целом. Моцарт достиг здесь того, чего не смогли достичь его предшественники, а именно — органического единства цикла. Гайдн в свое время сделал важный шаг в этом направлении: отказавшись в первой части симфонии от героических интонаций, он всю симфонию приблизил к бытовой музыке. Моцарт поступил иначе — он еще в Зальцбурге пытался все части симфонии подчинить влиянию начального, ведущего образа; теперь в соль-минорной симфонии он драматизирует не только первую и вторую части, но и менуэт, и финал, которые обычно трактовались в сугубо бытовом плане. Менуэт в его интерпретации теряет га-

лантные черты и становится мужественным и строгим; в финале, вместо игривых песенно-танцевальных элементов, появляются интонации активные и драматически содержательные. Взволнованный характер темы словно распространяется на все части симфонии, и финал, несмотря на моторность, не дает разрядки этого чувства; он, наоборот, сгущает музыкальное напряжение.

Симфония эта, в отличие от возникшей в то же время ми-бемоль-мажорной, не имеет медленного вступления. Тема ее появляется перед слушателем неожиданно, как бы высказанная на одном стремительном дыхании; с такой непосредственностью начинаются лишь наиболее экспрессивные арии Моцарта (Керубино, Эльвиры). По своей выразительности это необычное произведение несомненно явилось прообразом романтического мышления и оплодотворило симфоническое творчество Шуберта, Шумана и многих других композиторов.

По сравнению с ним, ми-бемоль-мажорная симфония кажется с первого взгляда более близкой к типу гайдновской развле-

кательной симфонии. Это объясняется танцевальным характером всех ее тем, их близостью к бытовым образам. Но бытовая тематика с первых же тактов принимает свойственную музыке Моцарта поэтическую окраску, и этим симфония сразу выделяется среди всех своих предшественниц. Большое развернутое вступление, несущее отпечаток оперного мышления композитора, своей торжественной поступью и патетическим характером резко отличается от дальнейшего изложения материала — остальные темы симфонии поэтичны, интонационно очень разнообразны, но патетические элементы в них больше не встречаются. Контрастное сопоставление торжественного начала с бытовым характером остальных тем симфонии было одним из любимых приемов Моцарта и в ранних его произведениях; после появления ми-бемоль-мажорной симфонии прием этот получил горячее признание Гайдна (уже после смерти Моцарта он был им использован в знаменитых лондонских симфониях).

Одной из наиболее популярных частей

данной симфонии оказался менуэт, в трактовку которого Моцарт внес новые черты.

Гайдн, стремясь отойти от изящного менуэта XVIII века, в своих поисках обратился к народному танцу — юмористическому и грубоватому, Моцарт сообщил ему характер торжественный, мужественный и блестящий. Музыка его полна того властного обаяния и даже героичности, которые в опере нашли выражение в образе Дон-Жуана.

Особое внимание уделил Моцарт и второй, медленной части симфонии; созерцательный, углубленный, мечтательный характер этой части несет в себе черты его лирической философии.

До-мажорная симфония, которую благодаря ее величественным образам обычно называют «Юпитером», является самой большой из трех по размерам, самой сложной по форме и приемам композиции. Это — явление поразительное по совершенству и новизне, где Моцарт предвосхищает принципы бетховенского симфонизма. Отличает эту симфонию подчеркнутая контрастность материала: уже главная

партия заключает в себе два элемента — короткие гаммообразные взлеты, звучащие героически-призывно и властно, и лирический уклончивый ответ, звучащий мягко и элегически. Этот контраст последовательно разрабатывается во всей симфонии — побочная партия возникает на основе элегического элемента главной, в дальнейшем вся вторая часть дает развитие того же углубленного лирического образа. Конфликтность тем еще больше подчеркивается появлением бытовой народной мелодии в заключительной партии первой части; после бытового, простодушно-изящного менуэта следует необычайно широко задуманный героический финал, весьма сложный и по форме и по тематическому материалу: Моцарт объединил в нем элементы фуги и сонаты, этих двух основных жанров первой и второй половин XVIII века.

Во всем этом можно найти то сочетание возвышенного философского начала и начала обыденного, которое красной чертой проходит через оперные замыслы композитора и впоследствии найдет еще более

яркий отклик в бетховенских симфониях, преемственно связанных многими чертами с творчеством Моцарта.

Во всех трех симфониях мы встречаем классический состав оркестра, установленный Гайдном, и те же взаимоотношения групп инструментов; но Моцарт значительно индивидуальнее использует тембры солирующих инструментов — это придает его партитурам более изысканный характер и по экспрессивности сближает их с его вокальными произведениями.

Естественно, что симфонии Моцарта оказали огромное влияние на развитие этого жанра в западноевропейской музыке.





## ”ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА“



К своей последней опере «Волшебная флейта» композитор подошел во всеоружии поразительного вокального и симфонического мастерства. Он написал ее в 1791 году, закончив незадолго до смерти. Предшествующие два года были особенно тяжелы для семьи Моцартов: чрезмерная по напряжению работа, лишения, непрерывные огорчения и заботы быстро подтачивали силы композитора, материальные

невзгоды, казалось, никогда не были столь серьезны и угрожающи. Именно на это время приходится отчаянные просительные письма к дружески расположенному к нему купцу Михаилу Пухбергу; письма эти тянутся вплоть до самой смерти композитора. В апреле 1789 года Моцарт, воспользовавшись случаем, предпринял концертную поездку в Берлин (его взял в свою дорожную карету молодой князь Лихновский). Моцарт выступил в присутствии короля Фридриха Вильгельма II, неплохого виолончелиста и большого любителя музыки. Но ничем, кроме подаренной сотни фридрихсдоров и заказа на шесть квартетов и столько же сонат для старшей дочери короля, поездка не увенчалась, и через несколько дней по возвращении Моцарт снова писал Пухбергу: «Боже, я в таком положении, какого и злейшему врагу не пожелаю»<sup>97</sup>. Осенью 1789 года, после возобновления в венском театре «Свадьбы Фигаро», Моцарту удалось все же получить заказ для театра. Это была итальянская опера «Так поступают все», написанная вновь в со-

трудничестве с да Понте. В январе 1790 года премьеры ее прошла со средним успехом — новая опера не выдержала сравнения с «Фигаро».

Все это время композитора преследуют неудачи: на торжества по случаю коронации Леопольда II, происходившие в октябре 1790 года во Франкфурте, его не пригласили, а поездка, предпринятая за свой счет, оказалась безрезультатной: выступления в знатных домах и единственный концерт в городском театре едва покрыли дорожные расходы. В августе 1791 года Моцарт должен был спешно отправиться в Прагу — ему была заказана опера «Милосердие Тита» на текст Метастазіо в духе итальянской «*seria*». Она предназначалась к постановке в Пражском театре в дни коронации Леопольда II королем Чехии, и всю работу нужно было выполнить в течение восемнадцати дней. То, что Моцарт создал, было просто, зрело, возвышенно; но в шуме празднеств опера прошла незамеченной, а многим высокопоставленным слушателям попросту показалась скучной.

Моцарт все еще сохранял оптимизм, изо всех сил боролся с возрастающими недугами, по-прежнему открыто и доверчиво относился к людям. Больше чем когда-либо стремился он окружать себя людьми искусства и рад был любой шутке, любому беспечно проведенному часу. В эти трудные времена — еще до работы над «Милосердием Тита» — один из его давних приятелей по Зальцбургу, театральный антрепренер Шиканедер, уговорил его написать немецкую национальную оперу на волшебный сюжет. Моцарт согласился, отчасти из дружбы к Шиканедеру — тот жаждал новинки для своего театра в предместье Вены — но еще больше из-за самой идеи, которая пришлась ему по сердцу. Так появилась на свет «Волшебная флейта», одно из самых поразительных произведений искусства — волшебная опера, положившая начало романтическому оперному театру.

Либретто в духе народного спектакля создал сам Шиканедер: сюжет был вначале взят из популярной сказочной поэмы Виланда — «Лулу», но затем подвергся

неожиданным изменением, что сле-  
дующего сюжета доискаться бы-  
ло трудно. Возможно, что на этих измене-  
ниях настаивал Шиканедер: в соседнем те-  
атре шел спектакль почти на тот же са-  
мый сюжет и опытный антрепренер решил  
перекроить ситуацию; во всяком  
случае прежние отрицательные персонажи  
полностью превратились в положитель-  
ные и все отношения оказались как бы  
перевернутыми наизнанку. Но легкий, ска-  
зочный характер сюжета давал право на  
такие превращения, и впоследствии Гёте,  
ознакомившись с либретто «Волшебной  
флейты», утверждал, что ничего лучшего  
не представляет себе в качестве сценария  
для волшебной оперы.

Моцарта затея Шиканедера привлекла  
по двум причинам: во-первых, он снова  
имел дело с немецкой оперой и мог осуще-  
ствить свои давние намерения, воору-  
женный зрелым мастерством; во-вторых, сю-  
жет «Волшебной флейты» и сотрудниче-  
ство с Шиканедером давали возможность  
с максимальной свободой строить собст-  
венную музыкально-драматическую кон-

цепцию, а это всегда было особенно притягательным для Моцарта.

По единству замысла, широте тематического развития, философской трактовке характеров и человеческих взаимоотношений «Волшебная флейта» может считаться достойной соперницей «Дон-Жуана». Но это отнюдь не психологическая драма, а опера-сказка, теснейшим образом связанная с традицией венской народной комедии. Ее роднит с нею и строение спектакля, где музыкальные номера перемежаются с диалогами, и непринужденное смешение высокой лирики с гротеском, и национальный характер типажа. Самый сюжет, основанный на фантастических приключениях героя в сказочной стране, был давно освоен народной сценой и как раз в эти годы приобрел на ней особую популярность. Правда, сочинители подобных «волшебных зингшпилей» довольствовались чисто внешними эффектами — феерией и комедийными трюками. Моцарт же и сказку истолковал в духе современной философской проблематики: в трактовке волшебного-приключенческого сюжета

таким неожиданным изменениям, что следов виландовского сюжета доискаться было трудно. Возможно, что на этих изменениях настаивал Шиканедер: в соседнем театре шел спектакль почти на тот же самый сюжет и опытный антрепренер решил на ходу перекроить ситуации; во всяком случае, прежние отрицательные персонажи неожиданно превратились в положительных, и все отношения оказались как бы вывернутыми наизнанку. Но легкий, сказочный характер сюжета давал право на любые превращения, и впоследствии Гёте, ознакомившись с либретто «Волшебной флейты», утверждал, что ничего лучшего не представляет себе в качестве сценария для волшебной оперы.

Моцарта затея Шиканедера привлекла по двум причинам: во-первых, он снова имел дело с немецкой оперой и мог осуществить свои давние намерения, вооруженный зрелым мастерством; во-вторых, сюжет «Волшебной флейты» и сотрудничество с Шиканедером давали возможность с максимальной свободой строить собственную музыкально-драматическую кон-

цепцию, а это всегда было особенно притягательным для Моцарта.

По единству замысла, широте тематического развития, философской трактовке характеров и человеческих взаимоотношений «Волшебная флейта» может считаться достойной соперницей «Дон-Жуана». Но это отнюдь не психологическая драма, а опера-сказка, теснейшим образом связанная с традицией венской народной комедии. Ее роднит с нею и строение спектакля, где музыкальные номера перемежаются с диалогами, и непринужденное смешение высокой лирики с гротеском, и национальный характер типажа. Самый сюжет, основанный на фантастических приключениях героя в сказочной стране, был давно освоен народной сценой и как раз в эти годы приобрел на ней особую популярность. Правда, сочинители подобных «волшебных зингшпилей» довольствовались чисто внешними эффектами — феерией и комедийными трюками. Моцарт же и сказку истолковал в духе современной философской проблематики: в трактовке волшебного-приключенческого сюжета

прозвучали несомненные отклики идей масонства.

Начиная со второй половины 80-х годов, композитор принимал непосредственное участие в деятельности австрийских масонов — общества с весьма туманными целями и задачами, но объединявшего часть прогрессивных общественных сил. В ряде венских лож состояли друзья Моцарта, которые и привлекли его в свою организацию.

Моцарт отнесся к вступлению в масоны с той искренней серьезностью, которая была характерна для него во всем, что касалось духовной жизни, — его привлекли гуманистические идеи братства и любви, которые проповедовались в масонских ложах. О закулисной политической деятельности большинства лож он вряд ли догадывался и идеализировал масонов, называя их «лучшими людьми». Впоследствии он привлек в ложу и своего отца, и даже Гайдна. Свидетельством его участия в собраниях масонов осталось несколько превосходных кантат, написанных по случаю торжественных встреч.

Два тяжелых события, имевших место в личной жизни Моцарта за последние годы,— смерть отца, которого он не переставал горячо и преданно любить, и смерть одного из лучших его друзей, благородного Игнатия фон Борна, председателя масонской ложи, усугубили философское настроение композитора. К тому же после смерти Иосифа II для масонов наступили трудные времена. Новый правитель относился к ним неодобрительно, считая масонов «порождением революции», ниспровергателями порядка и религии. В пору, когда во Франции уже восторжествовали идеи равенства и братства, на родине композитора по-прежнему господствовало бесправие. И все же Моцарт не терял веры в светлое будущее и чувствовал потребность воплотить эту веру в музыкальных образах. Социально-философские проблемы, революционная и масонская символика нашли своеобразное и живое преломление в замысле «Волшебной флейты». Образ мудрого Зарастро с его волевым, строгим отношением к жизни (очевидно, близко связанный с обликом Игнатия фон Бор-

на), тема испытаний, через которые должны пройти юные герои оперы для того, чтобы оказаться достойными счастья, самая идея победы света над темными силами зла и разрушения — все это является художественным претворением мыслей, волновавших композитора и его современников.

Однако Моцарт не собирался перегружать оперу философскими рассуждениями; ему хотелось сохранить в ней простоту и непосредственность, свойственные венскому зингшпилю. Сближение с народным театром сказалось уже в психологических контрастах драматургии «Дон-Жуана». Но на этот раз он создавал сказку — наивную, простодушную и глубоко человеческую: в ней участвовали злая Царица ночи и мудрый правитель светлого царства Зарастро, влюбленные принц и принцесса, а рядом с ними — комедийные персонажи, непосредственно перенесенные сюда с балаганных подмостков: злой мавр, добродушный птицелов Папагено (получеловек, полуптица) и его беззаботная подружка Папагена.

Музыка в такой пьесе должна была быть тоже сказочной, то есть очаровательно бесхитростной и в то же время значительной. Поэтому на всем протяжении оперы преобладают лирические элементы; даже в трагических положениях — таких как гибель Царицы ночи или покушение Памины на самоубийство, — Моцарт ни на минуту не забывал о том, что создает сказку, трактуя ее в наивной, чуть иронической манере. В этом больше, чем в чем-нибудь другом, сказались замечательное чувство стиля, свойственное Моцарту, индивидуальный подход к сюжету и умение найти особый ключ к раскрытию его драматических возможностей.

Национальный сказочный стиль — это то новое, что придало сценическому замыслу «Волшебной флейты» неповторимо своеобразный отпечаток. Сюда, в первую очередь, относятся бурные, неожиданно сменяющиеся чувства героев — любовь, вспыхивающая с первого взгляда, и ненависть, пропадающая так же мгновенно. Отсюда и добродушная пародийность, и тот легкий, беспечный, а иногда нарочито

неуклюжий юмор, который вплетается даже в самые серьезные сцены.

Персонажи «Волшебной флейты» поразительно разнообразны не только по своей жанровой характеристике, но и по тому, насколько они, в силу своей условности, близки сказке. Можно указать на персонажей явно сказочных — таких как Царица ночи и Заратро; но рядом с ними действуют персонажи, имеющие больше реально-психологических, чем сказочных черт, — Тамино и Памина. Этим лирических героев своей оперы Моцарт наделил особенно детальной и драматичной музыкальной обрисовкой, подчеркнута реалистической музыкальной тематикой.

Совсем особым, новым явлением в оперном театре оказался и Заратро — романтический образ человеколюбивого правителя, впоследствии занявший почетное место в сказочной оперной литературе, варьируясь в зависимости от сюжета. Это — олицетворение мудрого начала жизни, которое в сказке противопоставляется человеческим страстям и слабостям. Характерно, что Моцарт, создавая образ

Зарастро, в музыкальной тематике его больше, чем в какой-либо другой партии, приблизился к народному песенному творчеству.

Пародийные оттенки в музыкальных характеристиках Моцарта также чрезвычайно новы и разнообразны — от наивной жизнерадостной шутливости, свойственной обрисовке Папагено — получеловека, полуптицы, до тонкой, язвительной пародии в партии Царицы ночи. Эта злобная, мстительная героиня охарактеризована труднейшими колоратурными ариями в итальянской манере. Колоратура, собственно, и вносит иронический оттенок в ее бурные переживания: предельно высокая tessitura, вокальные репетиции, стаккато, состязание голоса с флейтой — все эти традиционные виртуозные приемы принимают в ее арии мести несколько нарочитый характер.

Видимо, помимо философских представлений о добре и зле Моцарта привлекла и вполне конкретная сценическая задача — положительных героев охарактеризовать национальной музыкой, а отрицательных —

итальянской; Царьца ночи, во всяком случае, выглядит типичной итальянской оперной примадонной. Несмотря на свою давнюю привязанность к итальянской опере, Моцарт не мог равнодушно относиться к бесправию родного искусства и не мечтать о том, чтобы роли итальянского театра и австрийского переменились; этот прием в создании оперы мог иметь определенную пародийную направленность.

Несмотря на пестроту сюжета, сочетание фантастических и реальных образов, комедийных и драматических событий, музыкальное развитие «Волшебной флейты» отличается стройностью, единством и логичностью, иногда даже более осязательными, чем в «Дон-Жуане». Это тем более удивительно, что волшебный характер спектакля и наличие разговорных диалогов снова вызвали к жизни разделение жанровых и национальных признаков, которое было характерно для «Похищения». Снова бок о бок, не смешиваясь друг с другом, расположились традиционная ария «*seria*» и буфф, куплетная песня, романс и новый тип драматизированного лирического мо-

нолога, который окончательно откристаллизовался в «Дон-Жуане». Мало того, национальные склонности Моцарта натолкнули его на мысль применить совершенно неожиданный в опере прием: характеризуя царство Зарастро, он ввел в музыкальную ткань оперы старинный протестантский хорал, да еще в типичной для него фигурированной обработке, то есть самым непосредственным образом ввел баховские традиции в современную оперную музыку.

И тем не менее он сумел весь этот разнородный материал подчинить основной философской идее, которая, как и в «Дон-Жуане», дала прочную основу его музыкально-драматическому замыслу. Это — идея этического подвига и высокого назначения любви. Она обусловила появление выразительных тем любви, разлуки, темы преображающего действия искусства на душу человека (тема волшебной флейты). Эти выразительные музыкальные построения развиваются в течение всей оперы, повторяясь в определенных ситуациях и сплавивая разнородный материал. Многие

из них получают символическое значение. Таким образом, подготавливается переход к системе лейтмотивов, в дальнейшем характерный для романтической оперы.

Как в «Дон-Жуане», так и в «Волшебной флейте» Моцарт создал новый тип программной увертюры: во вступлении к «Дон-Жуану» возникает зловещая тень командора-статуи; начальные аккорды оркестра в «Волшебной флейте» возвещают победу Заратро, вводя слушателя в светлый мир его сказочного царства. Таким образом обе увертюры непосредственно связаны с оперной тематикой. В то же время развитие оркестровых тем приобретает в них такую самостоятельность и завершенность, что подобные вступления можно рассматривать как особое симфоническое решение тех проблем, которые автор воплотил в оперных образах.





## Р Е К В И Е М



Светлая поэзия «Волшебной флейты» оказалась одной из последних творческих радостей Моцарта. Ко времени ее окончания композитор был уже смертельно болен. Писал он ее одновременно с «Реквиемом» — самым трагическим и философским из всех своих произведений. Так они вместе и вошли в историю как лебединая песня великого художника. Мысли о близкой

смерти уже давно преследовали Моцарта; к тому же его беспокоило странное обстоятельство, связанное с работой над «Реквиемом»: его заказал незнакомец в темном плаще, попросивший во что бы то ни стало закончить произведение к определенному сроку; время от времени, с большой точностью, приходила оплата, посылаемая незнакомцем, который отказался себя назвать. Моцарт очень торопился окончить «Реквием» — замысел этого произведения волновал и притягивал его; он часто, со слезами на глазах, говорил, что пишет его для самого себя. Впоследствии выяснилось, что таинственный незнакомец был слугой графа Вальзегг цу Штуппах, любителя музыки и композитора-дилетанта, который довольно часто, не называя своего имени, делал заказы известным музыкантам и потом выдавал их произведения на домашних своих концертах за собственные. Незадолго до того дня, как слуга его появился у Моцарта, умерла жена графа; заупокойная обедня, которую писал Моцарт, предназначалась для поминовения усопшей, и граф, по примеру про-

шлых случаев, предполагал выдать «Реквием» за свое сочинение.

Эта убогая ложь добавила несколько тяжелых мгновений к и без того трудной жизни Моцарта: неизвестный, для которого он писал заупокойную обедню, тревожил его воображение и угнетал его. Тем не менее, писал он свой «Реквием» с таким же душевным подъемом, какой обычно испытывал при создании опер. Произведение это и в самом деле по характеру своему было близко его драматургии: великолепные хоры и сольные эпизоды меньше всего соответствовали догматизму церковной тематики. Это было выражение реальных человеческих чувств — трагического ощущения смерти, бездонной глубины человеческого страдания, чудесной силы надежды и безмерной любви к человечеству, которая одухотворяла все творчество Моцарта. Такие эпизоды, как «Lacrimosa», то есть «Слезная», представляют гениальное воплощение просветленной скорби и безграничной веры в душевные силы человека.

По ряду музыкальных признаков пост-

роение «Реквиема», его хоровая ткань тесно переплетаются с традициями замечательной хоровой музыки немецких классиков первой половины XVIII века, — корни ее лежат в «Страстях по Матфею» и мессе Баха, в грандиозных ораториях Генделя. Особенную близость к ним обнаруживает хор «Kyrie» («Господи, помилуй»), написанный в виде двойной фуги с темой старинного строгого склада; замечательную, в духе живописных хоровых полотен Генделя, фантазию создает Моцарт в «Dies irae» («День гнева»): рисуя величественную картину Страшного суда, он использует всю возможную мощь хора, усилив ее общим унисонным движением голосов, звучанием тромбонов, торжественными сигналами труб, грозным тремоло струнных и дробью литавр.

Этот мрачный колорит в следующих частях противопоставлен совсем иному психологическому плану: соло тенора, альты и сопрано передают трепетные черты человеческого горя и через сплетение мужественных, просветленных и страдальческих настроений ведут к лирической кульмина-

ции всего произведения — «Lacrymosa».

Моцарту не удалось дописать «Реквием»: некоторые части остались незавершенными; полностью, во всех деталях партитуры, были созданы только «Requiem» и «Kyrie». Все незаконченные номера были дописаны учеником Моцарта — Зюсмайером, который в последние дни Моцарта неотлучно находился у постели больного. Моцарт много раз проигрывал ему свое сочинение, говорил ему о приемах обработки той или иной темы: завершая труд своего учителя, Зюйсмайер бережно следовал этим указаниям и старался записать музыку реквиема такой, какой он ее слышал и запомнил.

Моцарт скончался в ночь с 4 на 5 декабря 1791 года. Сознание не покидало его во все время болезни. Измученный страданиями, он просил, чтобы рядом с изголовьем были положены часы, и мысленно следил по ним за спектаклем «Волшебной флейты», который шел на сцене театра Шиканедера. Так любимые им арии и ансамбли этого светлого сочинения последний раз прошли перед его внутренним

слухом. За сутки до кончины друзья, собравшись около постели, исполнили по черновым листкам отрывки из «Реквиема»; даже в самый день смерти, поздно вечером, композитор еще делал по партитуре указания Зюсмайеру. В час ночи его не стало.

Никто из близких не присутствовал при том, как останки Моцарта опустили в могилу. Биографы и романисты<sup>98</sup> объясняли это тем, что в день похорон бушевала метель: густо падали то снег, то град, и непогода усиливалась с каждым часом. Однако в последнее время описанные обстоятельства начали вызывать сомнение: судя по некоторым данным первая неделя декабря была в Вене безветренной и ясной. Как бы то ни было, никто из покровителей, друзей и родных композитора не дошел до самого кладбища: у городских ворот все повернули обратно — и любимый ученик Моцарта Зюсмайер, и чопорный барон Свитен, и немногие оркестранты и актеры, пришедшие проститься с великим своим товарищем. Среди музыкантов был и Сальери, присутствие

которого многим могло показаться странным. Через несколько лет молва обвинила его в том, что он отравил своего гениального собрата. Слухи эти держались упорно (они и послужили толчком к созданию замечательной трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери»), и причастность Сальери к гибели Моцарта до сих пор является предметом споров и обсуждений в музыковедческой литературе<sup>99</sup>.

Пятнадцатидневная, не вполне ясно определенная врачами болезнь композитора, а еще более того — драматическая обстановка его смерти и погребения, естественно, должны были вызвать разные толки. Жена Моцарта была сама в ту пору тяжело больна и в день похорон не в силах была встать с постели. Ошеломленная горем и страхом за будущее — на руках у нее оставалось двое детей, из которых старшему исполнилось семь лет, младшему же всего четыре месяца<sup>100</sup>, а в доме давно уже царило полное безденежье, — она последовала совету ван Свитена и согласилась на похороны по последнему разряду: тело Моцарта без отпевания, в простом

сосновом гробу было отвезено на кладбище св. Марка и опущено в одну из общих могил для венских бедняков. Когда впоследствии Констанца попыталась найти место, где был похоронен ее муж, сделать это не удалось: братских могил было много, и они были безымянными; сторож, хоронивший Моцарта, сам успел умереть. А кроме него, никто не мог указать, куда были помещены останки великого композитора.

Так кончилась жизнь одного из самых поразительных музыкальных гениев.

Огромное наследие Моцарта не сразу было освоено, и до потемков дошли далеко не все его сочинения. И тем не менее, они подавляют и своим количеством, и необыкновенным совершенством: семнадцать опер, сорок девять симфоний, тридцать шесть оркестровых сюит — кассаций, дивертисментов, серенад, двадцать шесть струнных квартетов и восемь квинтетов, множество смешанных ансамблей, сорок сонат и вариаций, написанных для

клавир со скрипкой, и двадцать три сонаты и фантазии для клавир, пятьдесят пять концертов для скрипки, клавир и дуговых инструментов, хоры, арии, песни, вокальные ансамбли... и все это создано на протяжении недолгой жизни.

Естественно, что не все произведения исторически равноценны: значительная часть детских и ряд юношеских сочинений Моцарта представляют собой чисто познавательный интерес для исследователя, желающего определить истоки и пути развития этой необычайно одаренной натуры. Лишь пять опер зрелого периода продолжают свою бессмертную жизнь в современном оперном театре: из многочисленных симфоний — несколько последних входят обычно в репертуар современных концертов. Действительно, в этих произведениях с особой силой сконцентрированы индивидуальность Моцарта, и смысл всех его творческих исканий: они являются кульминацией всего пройденного им сложного пути. Но многие из тех произведений, которые пока мало доступны слушателю, так как слишком редко испол-

няются, еще ждут своего возрождения на сцене и в концертном зале.

Трудно в немногих словах определить все значение творческой деятельности Моцарта. Его оперы, симфонии и квартеты бесспорно являются вершиной в развитии классического мышления XVIII века — мышления, обогащенного и оплодотворенного освободительными тенденциями 80-х годов. Глубина идейного содержания, сочетание обобщенных и конкретных образов роднят их с произведениями величайшего представителя немецкой литературы той же эпохи — Гёте; достижения Моцарта легли в основу мощного здания бетховенского симфонизма и во многом предвосхитили образное мышление романтиков. В его творчестве впервые со всей определенностью осуществилась и идея синтеза искусств: объединив музыкальное и сценическое искусство с помощью общих идей и образов, он сумел при этом сохранить автономию каждой области. Его сценические произведения завершили переход от оперы к музыкальной драме, заложив основы всей современной драматургии (сю-

жет, трактовка образов, начало лейтмотивной работы). Но так же как симфонии Бетховена остались явлением уникальным, так и оперные концепции Моцарта, отразившие всю сложность общественных конфликтов его времени, не получили полного и разностороннего отклика в творчестве его ближайших последователей — немецких романтиков. Значение их раскрылось много позже в искусстве великих реалистов XIX века — Вагнера, Верди, Бизе. Еще более своеобразное и полное истолкование нашли его принципы в творчестве Глинки и Чайковского.

Это сопоставление не случайно: никто из западноевропейских композиторов не был более близок и дорог русским художникам XIX века, чем Моцарт. Горячая любовь и пылкий интерес к его личности и творчеству объединяют Глинку и Пушкина, Чайковского и Танеева, Улыбышева, Лароша и Серова. Возможно, что здесь играли роль индивидуальные черты моцартовского гения, чем-то близкие и родственные русскому художественному чувству, — универсальность его интересов,

страсть к театру, реализм мышления, покоряющая сила нравственного начала в искусстве: любовь эта всегда была деятельной и вызывала острую потребность в творческой реакции: так возникли гениальная трагедия Пушкина с ее глубоким проникновением в природу музыкального творчества, и чудесная «Моцартиана» Чайковского, к которой следует причислить и замечательную интермедию из «Пиковой дамы», и квартет «Ночь», написанный Чайковским на тему из до-минорной фантазии Моцарта, и его превосходный перевод либретто «Свадьбы Фигаро»: только деятельная любовь могла вызвать к жизни страстную книгу Улыбышева — эту первую попытку философского истолкования моцартовских образов, и столь же страстную полемическую статью Серова о «Дон-Жуане», его же биографию Моцарта, тщательное исследование Танеева о контрапунктических тетрадах юного Моцарта и маленький, но блестящий очерк Чайковского «Дон-Жуан» Моцарта на итальянской сцене».

Русское искусство может по праву гор-

даться тем вкладом, который оно сделало для увековечения памяти Моцарта. Легенда о беспечном, праздном, но божественно одаренном существе, легенда о Моцарте-чуде долгое время господствовала в Европе, и Пушкин первый решился дать психологически-реальное истолкование природы моцартовского гения. А в 1843 году русский любитель музыки Улыбышев впервые определил истинные масштабы моцартовского творчества и дал им, пусть не во всем правильную, но смелую эстетическую оценку. Лишь через тринадцать лет после выхода книги Улыбышева появился первый том работы немецкого искусствоведа Отто Яна, посвященный жизни и творчеству Моцарта; труд этот лег в основу всех дальнейших исследований о Моцарте—ставшей классической книги Аберта, работ Кречмара, Праута и многих других. Но и в книге Яна сложнейший путь Моцарта не был отражен полностью: Отто Ян, приверженец классицизма, избрал Моцарта своим знаменем и создал идеализированный образ уравновешенного, «солнечного» художника. Все трагическое,

мятежное, философское в творчестве Моцарта было обойдено. Лишь постепенно эти свойства, равно как и огромный диапазон его образов, получили признание в работах ученых XX века: польский ученый Теодор де Визева (Визевский) и француз Жорж де Сен-Фуа в их общей пятитомной работе и выдающийся немецкий исследователь Герман Аберт открыли новый период в западноевропейском моцартоведении.

Серьезный вклад внесли в зарубежную моцартиану и книги, появившиеся за последнее двадцатилетие: среди них следует в первую очередь назвать весьма интересную и подробную биографию Э. Шенка (1956), а также популярные монографии и очерки, посвященные творчеству Моцарта, Б. Паумгартнера (1946), Р. Хааса (1950) и А. Эйнштейна (1953). Много нового дают исследователю оперного творчества Моцарта книги О. Роммеля «Старовенская народная комедия» (1952), посвященная истории народного театра Вены, и А. Ореля «Город музыки Вена», представляющая лаконичный, но чрезвы-

чайно содержательный обзор венской музыкальной культуры на протяжении нескольких веков (1953).

Но и до сих пор творчество Моцарта представляет собой явление недостаточно изученное; в частности, советским ученым и исполнителям предстоит еще многое сделать в расширении русской моцартианы. Это задача трудная, но увлекательная: в облике Моцарта — теорца и человека — раскрываются бессмертные черты художника-гуманиста предреволюционной эпохи, художника стойкого и ищущего, непоколебимо верящего в жизнь, еще не созревшего, подобно Бетховену, до призыва к революционной борьбе, но уже отразившего сложность общественных отношений и раскрывшего неизмеримые богатства человеческой души.



## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Chr. D. F. Schubart. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Gesammelte Schriften, Bd. V (Хр. Д. Ф. Шубарт. Мысли о музыкальной эстетике. Собрание сочинений, т. V). Цит. по кн. Hermann Abert. W. A. Mozart, Leipzig, 1923, Bd. I, стр. 24 (Герман Аберт. В. А. Моцарт, Лейпциг, 1923, т. 1, стр. 24). Гансвурст — неизменный комедийный герой австрийских народных представлений, по характерности облика и сценической функции аналогичный русскому Петрушке.

2. K. Risbeck. Briefe eines reisenden Franzosen, Bd. I, стр. 159 (К. Рисбек. Письма путешествующего француза, т. 1, стр. 159). Цит. по кн. Hermann Abert. W. A. Mozart, т. 1, стр. 488.

3. Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. Erste kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermayer. München und Leipzig bei Georg

Müller, 1914. Bd. I, 77, den 10/11 Oktober 1777, стр. 78. (Письма В. А. Моцарта и его семьи. Первое критическое собрание, изданное Людвигом Шидермайером. Мюнхен и Лейпциг, тип. Георга Мюллера, 1914, том 1, 77, от 10/11 октября 1777 г., стр. 78).

В дальнейшем ссылки на настоящее издание писем будут даваться сокращенно: «Die Briefe» с указанием тома, порядкового номера письма, даты и страницы.

4. Die Briefe, т. III, 168 от 5 февраля 1778 г., стр. 340.

5. См. Hermann Abert. W. A. Mozart, т. 1, стр. 32.

6. Joh. Andr. Schachtner. Brief an Mozarts Schwester. (Иог. Андр. Шахтнер. Письмо к сестре Моцарта), цит. по кн. Hermann Abert, W. A. Mozart, т. 1, стр. 27.

7. Belli-Contard. Leben in Frankfurt, стр. 25, (Белли-Гонтард. Жизнь во Франкфурте, стр. 25), цит. по кн. Hermann Abert. W. A. Mozart, т. 1, стр. 46.

8. Hermann Abert. W. A. Mozart, т. 1, стр. 46.

9. Die Briefe, т. IV. Приложение (Anhang), 249 от 28 мая 1764, стр. 236.

10. Оратория эта (в академическом полном собрании сочинений В. Моцарта обозначенная как «духовный зингшпиль») была в 1767 году напечатана в Зальцбурге под следующим заголовком: Die Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebottes. Marc. 12 v. 30. Du sollest den Herrn, Deinen Gott lieben von Deinem ganzem Herzen, von Deiner ganzen Seel, von Deinem ganzen Ge-

müth, und aus allen Deinen Kräften. In dreyen Theilen zur Erwekung vorgestellt von I. A. W.

Erster Theil in Musik gebracht von Herrn Wolfgang Mozart, alt 10 Jahr.

Zweiter Theil von Herrn Iohann Michael Haydn, hochfürstl. Concertmeistern.

Dritter Theil von Herrn Anton Gajetan Adlgasser, hochfürstl. Kammerkomponist und Organist. (Долг первой и важнейшей заповеди. Марк 12 ст. 30. Возлюби Господа бога твоего от всего сердца твоего, от всей души твоей, всеми чувствами твоими и от всех сил твоих. В трех частях, в назидание представлено И. А. В.

Первая часть положена на музыку господином Вольфгангом Моцартом, 10-ти лет от роду.

Вторая часть — господином Иоганном Михаэлем Гайдном, княжеским концертмейстером.

Третья часть — господином Антоном Каэтаном Адлгассером, домашним княжеским композитором и органистом). Цит. по кн. Hermann Abert, W. A. Mozart, т. 1, стр. 101.

11. Hermann Abert. W. A. Mozart, т. 1. стр. 153.

12. См. Annette Kolb. Mozart. Bermann — Fischer Verlag, Wien, 1937, стр. 41 (Аннетта Кольб. Моцарт. Издательство Берманн — Фишер. Вена, 1937, стр. 41).

13. Charles Burney. Tagebuch einer musikalischen Reise, цит. по кн. Hermann Abert, т. 1, стр. 325.

14. Симфонии C-dur, g-moll, A-dur. См. Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts von Dr Ludwig Ritter von Köchel. Dritte Auflage

bearbeitet von Alfred Einstein, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1937, Nr. 200, 183, 201. (Хронологически-тематический каталог всех сочинений Вольфганга Амадея Моцарта, составленный д-ром Людвигом Кёхелем. Третье издание, обработанное Альфредом Эйнштейном, Брейткопф и Гертель, Лейпциг, 1937, №№ 200, 183, 201).

В дальнейшем все ссылки на этот указатель будут приводиться сокращенно: К — порядковый номер.

15. Die Briefe, т. IV, 195, от 24 сентября 1778, стр. 104.

16. «Serenata notturna» für 2 Orchester, D-dur (К 239).

17. «Notturmo» für 4 Orchester D-dur (К 286).

18. Serenade D-dur (К 203).

19. «Haffner-Serenade» D-dur (К 250).

20. Divertimento B-dur (К 287).

21. Divertimento F-dur (К 247).

22. Divertimenti F-dur (К 213), B-dur (К 240), Es-dur (К 252), F-dur (К 253), B-dur (К 270), Es-dur (К 289).

23. Divertimenti C-dur (К 187), C-dur (К 188).

Паумгартнер считает первый из этих дивертисментов обработкой пьес Глюка, см. Bernhard Paumgartner, Mozart, Atlantis Verlag, Zürich, 1945, стр. 527.

24. Chr. D. F. Schubart, Deutsche Chronik (Хр. Д. Ф. Шубарт, Немецкая хроника), цит. по кн. Annette Kolb. Mozart, стр. 52.

25. Sonaten für Klavier C-dur (К 279), F-dur (К 280), B-dur (К 281), Es-dur (К 282), G-dur (К 283).

26. Die Briefe, т. 1, 76 от 6 октября 1777 г., стр. 73.

27. Die Briefe, т. 1, 83, от 24 октября 1777 г., стр. 94.

28. Die Briefe, т. III, 152 от 27 ноября 1777 г., стр. 273.

29. Die Briefe, т. 1, 94 от 22 ноября 1777 г., стр. 122.

30. Konzerte für Violine B-dur (K 207), D-dur (K 211), G-dur (K 216), D-dur (K 218), A-dur (K 219).

31. Hermann Abert, W. A. Mozart, т. 1, стр. 509.

32. Konzert D-dur (K 271a).

33. Konzerte für Klavier: B-dur (K 238), F-dur für 3 Klaviere (K 242), C-dur (K 246), Es-dur (K 271).

34. Die Briefe, т. 1, 70 от 4 сентября 1776 г., стр. 51.

35. Chr. D. F. Schubart, Leben und Gesinnungen (Хр. Д. Ф. Шубарт. Жизнь и помыслы), цит. по кн. Ernst Lert. Mozart auf dem Theater, Schuster und Loeffler in Berlin, 1921, стр. 41 (Эрнст Лерт, Моцарт в театре, Шустер и Леффлер в Берлине, 1921, стр. 41).

36. См. Bernhard Paumgartner, Mozart. Atlantis-Verlag, Zürich, 1945, стр. 197 (Бернгард Паумгартнер. Моцарт. Изд. Атлантис, Цюрих, 1945, стр. 197).

37. Quartett für Flöte, Violine, Viola, Violoncello D-dur (K 285).

38. Sonaten für Klavier C-dur (K 309), D-dur (K 311).
39. Sonaten für Klavier und Violine G-dur (K 301), Es-dur (K 302), C-dur (K 303), C-dur (K 296).
40. Chr. D. F. Schubart, Leben und Gesinnungen, цит. по кн. Ernst Lert, Mozart auf dem Theater, стр. 41.
41. См. Ernst Lert, Mozart auf dem Theater, стр. 43 и 43—44.
42. Die Briefe, т. 1, 109 от 4 февраля 1778 г., стр. 158.
43. Там же, стр. 157.
44. Die Briefe, т. 1, 110 от 7 февраля 1778 г., стр. 161.
45. Die Briefe, т. 1, 107 от 17 января 1778 г., стр. 151—152.
46. Там же, стр. 151.
47. Die Briefe, т. 1, 114 от 28 февраля 1778 г., стр. 171.
48. «Pariser Sinfonie» D-dur (K 297).
49. Sinfonie concertante Es-dur (K Anh. 9).
50. Die Briefe, т. 1, 125 от 3 июля 1778, стр. 204.
51. Sonate für Klavier und Violine e-moll (K 304).
52. Sonate für Klavier und Violine D-dur (K 306).
53. Sonaten für Klavier a-moll (K 310), C-dur (K 330), A-dur (K 331), F-dur (K 332), B-dur (K 333).
54. Konzertante Sinfonie für Violine und Viola Es-dur (K 364).

55. Die Briefe, т. II, 158 от 27 декабря, стр. 31.
56. Die Briefe, т. II, 175 от 19 мая 1781 г., стр. 73.
57. Die Briefe, т. II, 182 от 20 июня 1781 г., стр. 91.
58. Die Briefe, т. II, 171 от 9 мая 1781, стр. 64.
59. Nottebohm, Mozartiana (Ноттебом. Моцартиана), цит. по кн. Hermann Abert, W. A. Mozart, т. II, стр. 34.
60. С. Ф. Pohl. Joseph Haydn, Verlag von A. Sacco Nachfolger. Berlin 1875, т. 1, стр. 107 (К. Ф. Поль, Иозеф Гайдн, изд. наследников А. Сакко, Берлин, 1875 г., т. 1, стр. 107).
61. Die Briefe, т. II, 185 от 4 июля 1781 г., стр. 96.
62. Die Briefe, т. I, 75 от 3 октября 1777 г., стр. 68.
63. Die Briefe, т. II, 240 от 28 декабря 1782 г., стр. 202.
64. См. Hermann Abert, W. A. Mozart, т. II, стр. 52.
65. Die Briefe, т. II, 174 от 16 мая 1781 г., стр. 72.
66. Die Briefe, т. II, 197 от 13 октября 1781 г., стр. 127.
67. Die Briefe, т. II, 195 от 26 сентября 1781 г., стр. 122.
68. См. Ernst Lert. Mozart auf dem Theater, стр. 251.
69. Franz Niemetschek. Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, Prag 1798, стр. 34 (Франц Ниметчек. Жизнь капельмейстера

Вольфганга Готтлиба Моцарта. Прага, 1798, стр. 34).

70. Serenade («Nachtmusik») c-moll (K 388).

71. Gyrowez—Einstein. Selbstbiographie (Гировец — Эйнштейн. Автобиография). Цит. по кн. Hermann Abert. W. A. Mozart, т. II, стр. 83.

72. Griesinger. Biographische Notizen über J. Haydn. (Гризингер. Биографические заметки об И. Гайдне.) Цит. по кн. Hermann Abert, W. A. Mozart, т. II, стр. 86.

73. Die Briefe, т. II, 215 от 10 апреля 1782 г., стр. 163.

74. Die Briefe, т. II, 250 от 12 апреля 1783 г., стр. 220.

75. Die Briefe, т. II, 216 от 20 апреля 1782 г., стр. 164—165.

76. Fantasie mit einer Fuge für Klavier C-dur (K 394).

77. Fantasie d-moll (K 397).

78. Quintett Es-dur (K 407), Konzerte für Horn D-dur (K 412), Es-dur (K 417), Es-dur (K 447), Es-dur (K 495).

79. См. Hermann Abert, W. A. Mozart, т. II, стр. 49.

80. Die Briefe, т. II, 273 от 9 июня 1784 г., стр. 258—259.

81. Franz Niemetschek. Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, цит. изд., стр. 61.

82. Die Briefe, т. II, 268 от 24 апреля 1784, стр. 252.

83. См. Fr. Rochlitz. Allgemeine Musikalische Zeitung XIV, 106 (Фр. Рохлиц. Всеобщая музы-

кальная газета, XIV, 106). Цит. по кн. Hermann Abert, W. A. Mozart, т. II, стр. 86.

84. Die Briefe, т. II, 167 от 8 апреля 1781 г., стр. 56.

85. Konzerte für Klavier A-dur (K 414), F-dur (K 418), C-dur (K 415), Es-dur (K 440), B-dur (K 450), D-dur (K 451), G-dur (K 453), B-dur (K 456), F-dur (K 459), d-moll (K 466), C-dur (K 467), Es-dur (K 482), A-dur (K 488), c-moll (K 491), C-dur (K 503).

86. Konzert für Klavier d-moll (K 466).

87. Konzert für Klavier c-moll (K 491).

88. Fantasie c-moll (K 475), Sonate c-moll (K 457).

89. 6 Quartette für 2 Violinen, Viola, Violoncello (J. Haydn gewidmet), G-dur (K 387), d-moll (K 421), Es-dur (K 428), B-dur (K 458), A-dur (K 464), C-dur (K 465).

90. Bernhard Paumgartner, Mozart, цит. изд., стр. 320.

91. См. Hermann Abert, W. A. Mozart, т. II, стр. 171.

92. См. Hermann Abert, W. A. Mozart, т. II, стр. 53.

93. Die Briefe, т. II, 276 от 21 марта 1785 г., стр. 266.

94. См. Bernhard Paumgartner. Mozart, цит. изд., стр. 261.

95. Название это связано с тем, что в немецком переводе арии появилось слово «шампанское», отсутствующее в подлиннике, т. е. в итальянском тексте либретто.

96. Symphonien Es-dur (K 543), g-moll (K 550), C-dur (K 551).

97. Die Briefe, т. II, 302 от 12 июля 1789 г., стр. 302.

98. См. Franz Farga. Salieri und Mozart, musikgeschichtlicher Roman. I. G. Gottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart. 1937, стр. 246 (Франц Фарга. Сальери и Моцарт. Музыкально-исторический роман. Книгоиздательство наследников И. Г. Готта, Штутгарт, 1937, стр. 246) — роман Фарга написан по документальным данным.

99. Кличка «отравителя» до конца жизни преследовала Сальери, хотя преступления его никто не мог доказать, да и не пытался доказывать. Против композитора свидетельствовала только мучительная зависть, которую этот сильный, но не оригинальный талант испытывал по отношению к гениальному Моцарту и которую ему, видимо, не удавалось скрыть от окружающих. Чувства эти глубоко раскрыл Пушкин в своей «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери».

Некоторые современные зарубежные и советские исследователи убеждены в том, что Сальери, действительно, явился непосредственным виновником гибели Моцарта. Эта точка зрения изложена в работе И. Ф. Бэлза «Моцарт и Сальери» (Музгиз, 1953) и довольно отчетливо проступает в книге Франца Фарга «Сальери и Моцарт», цит. изд.; убежденность автора в виновности Сальери здесь не высказана открыто, но обнаруживается в сюжетном построении романа, в названиях глав,

в деталях описания отношений обоих композиторов и подробностях смерти Моцарта (см. стр. 238). Однако документальных подтверждений преступности Сальери все еще нет, и, основываясь на отсутствии точных данных, другие исследователи оспаривают приведенные доказательства и встают против обвинений Сальери в убийстве Моцарта. См. статью Б. С. Штейнпресса «Новая версия старой легенды» («Советская музыка», 1954, № 11) или высказывание по данному поводу Аннетты Кольб в ее книге «Моцарт» (цит. изд., стр. 310).

100. За время брака с Констанцей у В. А. Моцарта родилось шестеро детей. Из них совершеннолетия достигли только второй по старшинству сын Карл Томас (1784—1858) и младший Вольфганг Амадей (1791—1844); при крещении ему было дано имя Франц Ксавер Вольфганг, но впоследствии мать переименовала имя в память об его отце. Этот младший сын по профессии был музыкантом и выступал как пианист, обнаруживая незаурядные исполнительские данные.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Годы детства (1756—1767) . . . . .	3
Отрочество (1768—1771) . . . . .	39
На пороге юности (1772—1773) . . . . .	70
Путь к зрелости (1773—1777) . . . . .	88
Завоевание независимости (1777—1781) . . . . .	143
«Похищение из сераля» (1781—1782) . . . . .	201
Инструментальные сочинения (1782—1786) . . . . .	229
«Свадьба Фигаро» (1785—1786) . . . . .	275
«Дон-Жуан» (1787—1788) . . . . .	296
<u>«Волшебная флейта» (1791)</u> . . . . .	334
<u>«Реквием» (1791) - С. М. Е. р. Т. 6</u> . . . . .	349
Примечания . . . . .	364

ЧЕРНАЯ ЕЛЕНА СЕМЕНОВНА  
МОЦАРТ. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Редактор Ю. Хохлов  
Художник И. Тимофеев  
Худож. редактор И. Каледин  
Техн. редактор М. Корнеева  
Корректор Ф. Запрудская

---

Подписано к печати 26/IV--66 г.	А-13874
Формат бумаги 60×90 <sup>1</sup> / <sub>32</sub>	Печ. л. 12,125
Уч.-изд. л. 9,45 с накидками	Тираж 55 000 экз.
(1-й завод 1—25000 экз.) Изд. № 3421. Т. п. Б. З. 65 г.	
№ 38	Зак. 1204
	Цена 62 к.

---

Издательство «Музыка»,  
Москва, набережная Мориса Тореза, 30  
Московская типография № 6 Главполиграфпрома  
Комитета по печати при Совете Министров СССР  
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.