

И. Якушина



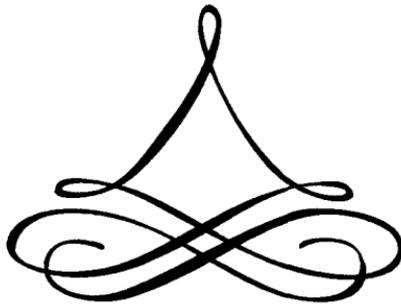
**ВСЕЛЕННАЯ
МОЦАРТА**

**Занимательный путеводитель
по всем произведениям
В.А. Моцарта**

ИЗДАТЕЛЬСТВО "МУЗЫКА"

И. Якушина

Вселенная Моцарта



Занимательный путеводитель
по всем произведениям
В.А.Моцарта

«Музыка»
Санкт-Петербург

Якушина И.

**Вселенная Моцарта. Занимательный путеводитель по
всем произведениям В.А.Моцарта. – СПб:
«Музыка», 2005 – 680 с.**

Книга представляет собою занимательное путешествие по музыкальным произведениям Вольфганга Амадея Моцарта. Вместе с самим Моцартом и его современниками–музыкантами Л.Моцартом и М. Моцарт, М.Гайдном и Й.Гайдном, Л.Боккерини и А.Вебер, А.Сальери и Л. ван Бетховеном читатель побывает во всех Галактиках и Созвездиях Вселенной Моцарта, узнает подробности о создании, строении, содержании более 600 его сочинений и сделает для себя множество удивительных открытий. Книга заинтересует не только музыкантов, но и начинающих слушателей классической музыки. Тем более, что по форме – это увлекательный, фантастический роман с чередой необычных персонажей и мистических приключений.

250 - летию
Моцарта
посвящается



Слушать Моцарта и умом, и сердцем (вместо предисловия)

Эта книга – не обычный путеводитель: в ней нет ни нотных примеров, ни строгой систематизации, ни развёрнутого анализа форм. Она предназначена как музыкантам, так и обычным меломанам, слушателям, знакомым с музыкой Моцарта и уже полюбившим её, но в силу разных причин ограничившим своё знакомство двадцатью-тридцатью его произведениями, так называемым «джентльменским набором». Книга призвана убедить такого слушателя прослушать все, какие только можно, сочинения Моцарта, ибо среди них нет ни одного, не заслуживающего внимания.

Конечно, методы убеждения не всемогущи. Человек сам должен решать, что ему милее – музыка Чайковского или Вагнера, Шнитке или классический джаз. Замечено, что интерес к музыке Моцарта заново пробуждается у меломанов во второй половине жизни, когда уже отбуршевали романтические бури молодости. Известно, что после прохождения сорокапятилетнего рубежа у человека усиливается инстинкт самосохранения. Какое отношение имеет к нему музыка Моцарта? Самое прямое: человек инстинктивно чувствует, что она вернёт ему силы и здоровье. Если любителя музыки с некоторых пор преследуют телесные или душевные недуги – ему не поможет ни Чайковский, ни Вагнер. Только Моцарт! Поражают последние исследования в области лечебных свойств моцартовской музыки. Она лечит болезни сердца, печени, эндокринной системы, неврозы, мигрень, гипертонию, различные психозы и даже шизофрению. Известно, что даже растения и животные подзаряжаются чудодейственной энергией моцартовских мелодий и ритмов. Часто на страницах книги можно встретить фразу: «музыка воздействует на физическом уровне». Это означает, что музыка Моцарта способна влиять не только на подсознание, но и на нерегулируемые головным мозгом физические процессы. Например, при её прослушивании может участиться или замедлиться сердцебиение, пробежать дрожь по телу, прилить кровь к голове. С ритмом стука сердца – вообще чудеса: иногда Моцарт заставляет биться сердце слушателя точно в предложенном им ритме музыки! Достаточно прослушать некоторые скрипичные сочинения или теноровые арии, чтобы убедиться в этом.

Наверное, многим слушателям хотелось бы почерпнуть информацию о сочинениях Моцарта, минуя разбор их форм и технических особенностей. Но при всём желании отобразить достоинства музыки без специальной терминологии невозможно. Как объяснить, к примеру, в каком разделе музыка наиболее впечатляюща? Для этого нужно ориентироваться в порядке смены разделов. Хорошо ещё, во времена Моцарта

музыкальная форма была упорядоченной. Не обойтись и без перечисления жанровых, интонационных, ладово-гармонических особенностей того или иного сочинения. Всё это требует знаний по теории музыки. Если пробелов в таких знаниях много, можно посоветовать отдельное изучение глав «Между прогулками» и «Словаря терминов» в конце книги. В «Словаре терминов» имеются так же указания на использование того или иного приёма в творчестве Моцарта, так что он будет полезен и знатокам.

Многих удивит написание в книге названий жанров с заглавной буквы: Соната, Симфония, Опера, Ария и т.д. Дело в том, что термины, обозначающие жанры, могут иметь и другие значения. Например, 1) **Концерт** – крупное виртуозное сочинение для солиста с сопровождением оркестра в трёх частях (жанр!). 2) **концерт** – публичное исполнение музыкальных произведений (не жанр!). Вот ещё такие пары:

Трио (жанр музыки, рассчитанный на 3-х исполнителей) – **трио, 1)** в книге «Трио» (средняя часть в сложной трёхчастной форме). 2) три исполнителя

Квартет (жанр музыки, рассчитанный на 4-х исполнителей) – **квартет** (четверо певцов)

Хор (жанр, отдельное произведение или номер Оперы, исполняемый хором) – **хор** (групповое пение)

Менуэт (жанр, отдельное произведение или часть сонатной формы) – **менуэт** (придворный танец)

Чтобы не возникало путаницы в понятиях, в названиях жанров и важных разделов формы (например, при отдельном рассмотрении коды – см. Кода, эпизода – см. Эпизод) применены заглавные буквы. К ним нетрудно привыкнуть, как и к заглавным буквам, выделяющим наименования объектов во Вселенной Моцарта: Галактика, Звезда, Созвездие, Метеор, Комета и т.д.

Зачастую краткое описание произведения не даёт ответов на все вопросы. Тональность, дату и место создания каждого сочинения можно узнать из «Списка произведений Моцарта», помещённого в конце книги. Полезными окажутся так же указания номеров «по Эйнштейну» (КЕ), хронологически уточняющих местоположение опусов в «Каталоге Кёхеля» (см. подробности о «Каталоге Кёхеля» в главе «Прогулка V»). С учётом хронологических соответствий «номеров по Кёхелю» составлена и таблица «Основные даты жизни и творчества Моцарта», которая особенно пригодится тем, у кого под рукой нет книги с обширной биографией композитора.

Часто на страницах книги фрагменты сочинений Моцарта обзаводятся эпитетами «бетховенский», «шумановский», «шопеновский» и т.д. Кому, собственно, комплимент: Моцарту или композиторам XIX века? Об этом читатель узнаёт из главы «Между прогулками: V. Многоликий

Моцарт». Неоднократно упоминаются моцартовские «Минорные периоды» и свойства минорных тональностей. Разъяснение этой темы ждёт читателя в главе «Между прогулками: II. Мажор и минор Моцарта».

Моцарта часто называют композитором «чистой музыки», как бы профильтрованной с точки зрения формы, ясности изложения, определённости во всём, в том числе и в воплощении эмоций. Примеряя к нему выверенные оценочные критерии классицизма (такие, как квадратность, симметрия построений, обязательное чередование контрастов, гладкость мелодики и голосоведения), музыковеды прошлых веков в прямом смысле засушили представление о его музыке. Они никак не решались признать за личностью Моцарта романтическую натуру, склонную к крайним проявлениям эмоциональности – экспрессии, демонизму, налётам импрессионизма, сюрреализма, мистицизма. Любые намёки на личностную исповедальность, на связь с жизненными событиями или на программный характер музыки тут же отвергались, как необоснованные. Музыку Моцарта отделили от всех «страданий молодого Вертера»: дескать, он создавал свои творения, ориентируясь лишь на отвлечённые музыкальные образцы, устремлённые к гедонистическому идеалу.

Лишь в конце XX века представление о первоосновах музыкального мышления Моцарта в корне изменилось, что связано с глобальным изменением «музыкального мышления» самих слушателей. Начался новый этап постижения феномена Моцарта, теперь он коснулся и тех сочинений (особенно ранних), которым в прошлом почти не уделяли внимания. Тяжкий путь познания тянется в XXI век. Сенсационные открытия не заставляют себя ждать. Так, недавно были обнаружены загадочные тематические «лейтмодули» Времени, Колокольчика, Смерти (см. «Между прогулками: III. Лейттемы Моцарта»); «масонские лейтфигуры» (см. «Прогулка XV по масонской музыке»); система кодирования музыкальных пьес (см. «Прогулка XXIII по Опере «Волшебная флейта»); объединение сочинений по принципу программных циклов (см. «Прогулки» по фортепьянным Концертам, скрипичным Сонатам, Симфониям). Новые публикации вновь и вновь свидетельствуют: в музыке Моцарта существует глубоко-личностное, философское «второе дно».

Материалы этой книги как раз и пытаются увязать обновлённое слуховое восприятие музыки Моцарта с новыми данными музыковедческих трудов. Возможно, некоторые выводы покажутся спорными. Но в споре рождается истина! Общий пароль всех персонажей книги – любовь к Моцарту. Конечно, она приводит героев не только к озарениям и открытиям, но подчас – к ослеплениям и преувеличениям, этим неизменным атрибутам истинной любви.

Меньше всего книга задаётся целью навязать слушателю представления её персонажей об эмоциональном и образном строе музыки Моцарта. Цель путеводителя иная – разбудить собственное воображение слушателя, побудить его постигать моцартовскую музыку и умом, и сердцем. Главное условие – слушать. В наше время приобретение полного собрания сочинений Моцарта – не проблема. 23 недорогих диска MP3 с 8–9-ю часами звучания музыки на каждом наградят слушателя таким богатством, о котором он и не помышлял. Правда, для этого нужно изначально любить Моцарта, доверять ему во всём, как лучшему другу. За его благодарностью дело не станет.

Пролог

Звёзды намекают: параллельные миры рядом. Нужен лишь проводник, который введёт в круг восьмого, звёздного неба «по Данте». И тогда...

В том Свете дух становится таким,
Что лишь к нему стремится неизменно,
Не отвращаясь к зрелищам иным;
Затем что всё, что сердцу вожделенно,
Всё благо – в нём, и вне его лучей
Порочно то, что в нём всесовершенно.

Везло же некоторым: на их пути возникали таинственные мистические поводыри, способные показать Вселенную с изнанки.

«Земную жизнь пройдя до половины, я очутился в сумрачном лесу». Ждала-ждала Вергилия, но он не удостоил меня визитом.

«Духовной жаждою томим, в пустыне мрачной я влачился, и шестикрылый серафим на перепутье мне явился». Ждала-ждала серафима, но он не внял моему призыву.

«Кто ищет – вынужден блуждать». А это откуда? Из «Фауста». Попробую из «Фауста»:

И ты прочтёшь в движеньи звёзд,
Что может в жизни проистечь.
С твоей души спадёт нарост,
И ты услышишь духов речь.
Их знаки, сколько не грызи,
Не пища для сухих умов.
Но, духи, если вы вблизи,
Ответьте мне на этот зов!

Кажется, во тьме проступила тень. Вместо лица – чёрная маска.

– Ты кто?

– Часть силы той, что без числа

Творит добро, всему желая зла.

– Значит, гётевский Мефистофель?

– Не совсем. Но контракт заключить могу. Для начала нужно понять, к чему твоё стремленье.

– К Звёздам. Видишь ли, всю жизнь я провела в городе, в небе которого редко загораются Звёзды. Даже тёмными зимними ночами на небосводе – не более десятка Звёздочек. И потому с малых лет я лелею мечту каждую ночь видеть перед собой настоящее звёздное небо. Помнится, ради того, чтобы лишний раз полюбоваться картиной звёздного неба в Планетарии, я прогуливала уроки в школе. Эти прекрасные воспо-

минания до сих пор со мной. Как жадно я всматривалась в небо искусственной Вселенной, как трепетало при этом зрелище сердце, как шептали уста: «Остановись мгновенье, ты прекрасно!»! Так я и «прошла земную жизнь до половины» – с мечтой о Звёздах. Сделай так, чтобы я видела их каждую ночь!

– Но Вселенных много. Или тебе милее земная? По мне она уж слишком приземлённая!

– Других я не знаю.

– Так я покажу их тебе! Выбирай!

Он картинно взмахнул руками и распустил свой плащ, превратив его в два крыла-экрана. Под левым крылом плаща серебрилась буква «D», под правым – буква «m». Оба экрана начали по очереди демонстрировать Вселенные, одна краше другой. Наконец, я увидела самую прекрасную.

– Вот эта! Как она называется?

– У тебя отменный вкус! Вселенная Моцарта! Нравится? Мне тоже. Большую часть времени я провожу именно в ней, у меня там немалая собственность – 25 объектов. Между прочим, мы можем прогуляться по Вселенной Моцарта – устроить, так сказать, обзорную экскурсию. Держись за мой плащ!...

– Как красиво! Сколько же здесь Звёзд?

– По давним подсчётам – 626, по современным – около 1000. Но ты видишь не только Звёзды: здесь наблюдаются вязкий, словно мозговое вещество Центр, Млечный путь, Экваториальный пояс, Галактики, Туманности, периферийные Звёздные скопления, Чёрные Дыры, Кометы, Метеоры. Огромная, но не самая хаотичная Вселенная – и это обстоятельство радует всех её гостей!

Вот смотри: яркий Экваториальный пояс составляют равномерно разбросанные Звезды фортепьянных Концертов. Большие Созвездия Месс, Сонат, Арий, Симфоний, Серенад плывут по непересекающимся траекториям. Хвостатые Кометы Квартетов, Трио и Квнтетов по очереди проносятся мимо тёмного, почти невидимого Центра. Ближе к Центру в фиолетовом сиянии скользит, отталкиваясь от Галактики «Реквием», Галактика «Волшебная флейта». Навстречу «Флейте», не спеша, перемещается Галактика «Идомея». Вот обе оперные Галактики соприкоснулись «Маршами жрецов», поприветствовали друг друга и разлетелись – каждая в своем направлении. Развернувшись, Галактика «Флейты» захватила в свои пределы Звёзды фортепьянных Концертов №№ 9,14,19,22, обменялась с ними рукопожатиями и заскользила по небу дальше. А вот на фоне «Млечного пути d-moll» Звезда Пражской Симфонии заговорщически подмигивает голубой Туманности «Дон-Жуан». В стороне мистическая «Черная Масонская Дыра» подкарауливает Галактики «Флейты» и «Тита».

Космос Моцарта завораживает: всё в нём движется, меняется, но подчиняется общему закону движения моцартовской фантазии – расширяющейся спирали. То, что даёт импульс движению – в Центре. Это и есть главная загадка – мозговой центр Моцарта. О чём он думал, создавая каждый конкретный шедевр – о глобальном или сиюминутном?

Этот вопрос неразрешим для тех, кто знаком лишь с «джентльменским набором» из произведений Моцарта, в который входят: Симфонии №№ 40,41, «Маленькая ночная серенада», фортепьянные Сонаты a-moll, d-dur и c-moll с Фантазией c-moll, Фантазия d-moll, пара-тройка фортепья-

янных Концертов – №№20,21,23, Оперы «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан», «Волшебная флейта» и Реквием. А между тем, такого охвата жанров не было ни у одного композитора! Без вины виноватый Моцарт слишком много всего написал, и это оказалось его самой большой бедой. Именно поэтому основная масса моцартовских творений отлёживается на полках или вовсе не исполняется. Масштабы впечатляют: 23 Оперы, 27 фортепьянных Концертов, 20 клавирных Сонат, 40 скрипичных Сонат, 15 Серенад, 49 Симфоний, 23 струнных Квартета, 19 Месс, 17 церковных Сонат, 10 Кантат, 11 клавирных Ансамблей, 20 Дивертисментов, 7 скрипичных Концертов, 60 концертных Арий, 35 Песен, 15 циклов Вариаций, сотни Менуэтов и многое-многое другое!

Самое большое удовольствие в этой Вселенной – перелетать от жанра к жанру, одновременно наблюдая эволюцию внутри самого жанра и сравнивая его с другими жанрами Моцарта. И на каком бы жанре ни остановил свой взор, начинает казаться, что именно он – самый важный, самый главный!

Так сначала думается о фортепьянных Концертах: какое разнообразие, какие поэмы в звуках! Каждый Концерт – отдельная Звезда со своей звёздной системой из частей-планет, каждая планета – со своими ландшафтами и обитателями. Кажется, всё самое сокровенное Моцарт выразил именно в Концертах!

Но вот перемещаемся в другой жанр, скажем, в камерную музыку, и уже забыты Концерты. Потому что струнные Ансамбли настолько глубоко по содержанию, интеллектуальны, головоломны, что кажется – вот оно, истинное нутро Вольфганга. Квартеты – уму, Трио – сердцу, Квинтеты – и уму, и сердцу. В целом камерная музыка – совершенно иного наклона, чем Концерты, в ней меньше светскости, больше учёности, но столько значения в каждом звуке, не передать! Если Концерты – это поэмы, то камерные Ансамбли – афоризмы Моцарта.

А уж если мы перейдем к чисто фортепьянной музыке, то попадём в лабораторию всего самого новаторского – чего сто́ят хотя бы четырехручные Сонаты, Фантазии, Фуги! Когда начинаешь слушать их, то забываешь и о Концертах, и о Квартетах. Только без конца удивляешься безграничной фантазии и смелости письма. Вот они, «первые ласточки» XIX и XX века!

А симфоническая область? И в ней открытия следуют за открытиями, да еще добавляются постоянный юмор и неожиданности контрастно меняющейся тембральной окраски. Как скромными средствами, иногда лишь в исполнении струнного ансамбля достигается такое разнообразие?! Каскады тем, мелодий, построений обрушиваются с такой скоростью, что еле успеваешь следить (например, в «Хаффнер-серенаде» К.250, можно насчитать 50 тем!). Захватывает! Особенно там, где простора для фантазии больше – в Серенадах, Дивертисментах. Там мелодическая изобретательность, остроумие, изящество, своенравность сыплются, как из рога изобилия.

Теперь перекинемся в область всего скрипичного и, наконец, увидим душу Моцарта, вывернутую наизнанку. Его скрипичные излияния, будь то Концерты, Сонаты, Вариации – своего рода исповедальни мятежного молодого человека. Перед нами любовь, боль и море романтики! Остается только пожалеть, что в конце жизни Вольфганг не писал больше скрипичных Сонат и Концертов: какие бы Звёзды зажглись в

скрипичном секторе неба!

А если обратиться к духовным произведениям – Мессам, Вечерням, Литаниям, Кантатам и Ораториям – то перед нами предстает другой Моцарт: тонко следящий за словом, смыслом фраз, но не ученый-богослов, а живой и современный человек. В его духовной музыке нет ничего закостенелого, занудного. Это скорее восхваление жизни, а не абстрактного Бога. Никаких длиннот, свойственных церковной музыке других композиторов, никаких назиданий – всё лаконично и динамично. А какие мелодические и полифонические красоты открываются в каждом духовном произведении! Сектор церковной музыки на небосклоне Вселенной привязывает к себе раз и навсегда!

И вокальная музыка для солистов (концертные Арии, Песни) и ансамблей в виде Дуэтов, Терцетов, Канонов – это тоже одна из ярчайших страниц творчества Моцарта, потому что никто не знал и не понимал так природу человеческого голоса, как он. Все выразительные средства, все эмоции, всё самое человеческое – в его вокальной музыке.

И, наконец, Опера – как венец и синтез всех жанров. Каждая из Опер, даже ранних – это отдельная Галактика. И ни одной похожей по стилю, как будто их создавали разные композиторы! Ну как?

– Вот это прогулка! Здорово! Перед моим взором открылась Сбалансированная Музыкальная Вселенная. Вселенная Моцарта! А его самого здесь можно встретить?

– И можно, и нужно! Хочешь, я познакомлю тебя с ним?

– Об этом я и не мечтала! Боязно. Захочет ли он разговаривать с обычной землянкой?

– Он приветлив с каждым гостем своей Вселенной. Такой демократичный и простой в общении! Прямо душка! Правда, серьезные разговоры он заводит лишь со знатоками своей музыки. Испугалась? Не бойся, я помогу тебе. Вот волшебный чип с информацией обо всей музыке Моцарта, подключайся к нему между прогулками по Вселенной. Моё изобретение, между прочим!

– Но ведь я буду тебе что-то должна за это? Ты сам говорил о контракте!

– Условия просты: никогда не вмешивайся в жизнь этой Вселенной! Ты можешь рассматривать, даже посещать отдельные объекты, но менять ничего не вправе. Если же ты не выполнишь этого условия, то навсегда приклеишься к моему плащу. Подпиши кровью!

– Вот – подписала!

– А теперь разыщем НЛЮ, где чаще всего можно застать Моцарта. ...Вот она, чудесная лавочка НЛЮ. Садись и ожидай. Мне же пора! И помни о нашем договоре! Adieu!...

–... Здравствуй, узнаёшь меня? Я всегда рад гостям, особенно из будущих эпох. Держись покрепче за цепь – сейчас мы полетим прямо к центру моей Вселенной. Готова? Летим...

Прогулка I (по клавирным Сонатам)

- Ну вот мы и прилетели! Как тебе моя Вселенная?
- Впечатляет. Сколько ярких Звёзд, Созвездий, Галактик! И как далеко мы оторвались от Земли!
- Моя НЛО способна переместить путешественника в любую точку Вселенной почти мгновенно. Нужно лишь пристально взглянуться в желаемый сектор небосвода.
- Ты называешь НЛО эту просторную скамью, на которой мы находимся? Разве это Неопознанный Летающий Объект?
- Нет, это Небесная Лавочка Обозрения. Придумана мною специально для гостей Вселенной. Видишь эти цепи, уходящие ввысь? По желанию Лавочка превращается и в качели, и в звездолёт. Здесь всё зависит от желания.
- А в какой части Вселенной мы находимся сейчас?
- Недалеко от центра, в секторе клавирных Сонат. Прямо перед тобой шесть Звёзд Созвездия «Тупой угол». Тупой угол образуется двумя квинтовыми цепочками, расходящимися от центральной Сонаты C-dur: в одну сторону отходят Сонаты F-dur, B-dur и Es-dur, в другую – G-dur и D-dur.
- Эти первые клавирные Сонаты, мне помнится, относятся к 1774 году? К этому времени тобою было сочинено уже около двухсот произведений в других жанрах. Кажется странным то, что ты так долго обходил стороной столь популярный жанр, как клавирная Соната!
- Ничего странного. Клавирные Сонаты я сочинял с раннего детства, но записывать их не было нужды: они относились к импровизаторской части моего творчества. Каждый раз при игре я или добавлял в них что-нибудь новое или расцветчивал, варьировал старое. Но однажды мюнхенские друзья, выслушавшие исполненные мною пять Сонат (дело было накануне премьеры Оперы «Мнимая садовница» в Мюнхене, в 1774 году), уговорили меня записать их и отдать в гравировку. Я не пытался переделывать эти Сонаты, хотя в моём сознании первые две казались устаревшими. Но идея награвировать их или отдать в издательство была неплохой; у меня было в ту пору несколько учениц, которым бы они оказались кстати. К тому же сочинения такого рода быстро приносили популярность авторам. Мне хотелось, чтобы в Мюнхене вспоминали не только мою «Мнимую садовницу», но и концерты, в которых я исполнял Вариации и Сонаты. Однако для издания необходимо было добавить ещё одну Сонату: в ту пору клавирные пьесы принято было издавать циклом из шести. И тут как раз влиятельный барон Дюрниц, с которым я сблизился в Мюнхене, заказал мне Сонату. Он пообещал хороший гонорар, и я сразу принялся за сочинение. Это была первая Соната, которую я сочинял

осознанно, с полной отдачей. Важно и то, что она предназначалась уже не для клавесина, а для нового пианфорте, которое я сразу оценил по достоинству. И хотя гонорара за Сонату D-dur от Дюрница я так никогда и не дождался, труд мой не был напрасен. Соната D-dur открыла передо мною новые перспективы на жанр Сонаты в целом. Единственное «но» – она никак не вписывалась в цикл тех первых Сонат «Тупого угла», которые я сочинял ещё по старинке. И потому с мечтой о гравировке пришлось расстаться.

– Ты далеко в ней зашёл! Соната D-dur, K.284 производит впечатление экспериментальной. Новаторство приёмов композиции, гармонии и мелодики Сонаты уводит далеко в будущее. А некоторые фрагменты с «шопеновскими» и «бетховенскими» эффектами звучат совсем в духе пианизма XIX столетия!

– Так и объём у Сонаты не шуточный – было, где разойтись... Но что-то я заболтался. Мне пора.

– Ты хочешь так внезапно покинуть меня? А я думала, мы ещё поговорим о Сонатах.

– Когда-нибудь, но не сейчас. У меня сегодня важное дело: нужно восстановить партитуру одной Серенады, из которой странным образом изъяли Менуэт. Я должен разыскать свою рукопись и вложить в неё недостающий нотный лист. Возможно, операция отнимет много времени. Но не вздумай расстраиваться! Свято место пусто не бывает: на НЛЮ всегда найдёшь, с кем поговорить. Моя НЛЮ хороша тем, что переводит речь каждого на нужный язык, причём современный тому, кто первым занял место. Жди гостей! Adieu!

– Улетел... Делать нечего – попробую сама рассмотреть Звёзды Сонат. Сколько же их всего? Кажется, девятнадцать?

– Двадцать, уважаемая, двадцать!

– Кто здесь?

– Почитатель Моцарта Людвиг ван Бетховен.

– Вот это да! Сам Бетховен! Но маэстро, как Вы меня услышали?

Всем известно, что у вас проблемы со слухом.

– Все болезни тела остаются на Земле. Неизлечим лишь дух, если он болен, конечно.

– Всё же странно, что вы пожаловали сюда. Прошло столько лет...

– А что вы удивляетесь: я не в первый раз люблюсь Звёздами этой великой Вселенной. Её частыми гостями стали многие композиторы и музыканты. Совсем недавно я встретил Шуберта, и мы оба провели Созвездия моцартовских Концертов, Симфоний и Квартетов. Захватывающее зрелище! В области клавирных Сонат всё намного скромнее, хотя ярких Звёзд хватает и здесь. Мои любимые Сонаты... Если бы не они – стал бы я вообще композитором? Именно Сонаты Моцарта разбудили моё воображение. Впервые это произошло, когда мне было 9 лет. Тогда отец принёс переписанные для меня из какого-то издания две «парижские» Сонаты Моцарта – C-dur и D-dur. Обе мне очень понравились. Они резко отличались от всего, что я играл до этого. Прекрасная музыка! А техника! В Сонатах Скарлатти, Кристиана Баха, Эмануэля Баха и Гайдна почти вся нагрузка была сосредоточена в партии правой руки, партия левой служила лишь гармонической поддержкой. В Сонатах Моцарта я впервые столкнулся с разделением обеих партий на равные. Иногда левой руке оставалось такое!

Я всё думал, почему Моцарт распределяет партии иначе, чем другие, в чём тут подвох, но не находил ответа. Лишь позднее, сравнивая моцартовские Сонаты с пьесами Себастьяна Баха, я понял: организация фактуры обеих рук проистекала от характера музыкального мышления! Бах-отец и Моцарт мыслили полифонически, и потому даже гомофонные мелодии распределяли по голосам. Остальные же мыслили, если можно применить такой термин, «песенно»: одноголосная мелодия сопровождалась «кальбертиевыми басами» или ровным барабанным ритмом восьмых, короче, незатейливым, однообразным гармоническим фоном. В Сонатах Моцарта фактура партий обеих рук была исключительно разнообразной, поэтому они были намного сложнее, изощрённее Сонат других авторов.

Сама же личность Моцарта казалась мне недостижимой, но вовсе не из-за его музыки, а из-за тех разговоров о нём, которые отравили моё безвинное детство. Тогда я был ещё далёк от осознания его личности как композитора. По Бонну, где я рос, уже много лет ходили слухи о бесподобной игре вундеркинда Моцарта. Он выступал у нас, когда ему было семь лет. Постоянно приводя его в пример, отец заставлял заниматься меня по десять часов в сутки. Он без конца приговаривал: «Ты должен стать вторым Моцартом». Дошло до того, что имя «Моцарт» засело в моих печёнках, вызывая тошноту. Ещё не знакомый с его музыкой я уже ненавидел его. Однако не только отец, но и мои первые настоящие учителя, включая Нефе, произносили имя «Моцарт» с благоговением. Тогда я заинтересовался и музыкой, и самой личностью бывшего вундеркинда. Бывшего, потому что к моим десяти годам Вольфганг был уже в возрасте 24 лет, и выступления чудо-ребёнка давно закончились. Я узнал, что он служит при дворе архиепископа Зальцбургского, но вовсе не клавиристом, а скрипачом, органистом и капельмейстером. Говорили, что он был и превосходным альтистом. Эта новость стала первым потрясением для меня! Когда мальчик Моцарт успел в совершенстве овладеть четырьмя столь различными, сложными инструментами?

Во мне рождалась зависть. Я упросил отца отдать меня в обучение к органисту. Стал задумываться о своей жалкой теоретической подготовке. Вообще о своей необразованности. Два года начальной школы мне почти ничего не дали: я так и не овладел тайнами умножения (и позже страдал из-за этого!), плохо усвоил орфографию, а со знаками препинания всегда бывал не в ладу. Из-за нужды в 10 лет мне пришлось расстаться со школой, и на этом моё образование завершилось.

То, что я позже узнал об образованности Моцарта, потрясло меня пуще прежнего: Моцарт в совершенстве знал латынь, итальянский, французский языки, изучал английский и «был в дружбе» с родным немецким; великолепно освоил математику и геометрию, очень быстро считал (а это, кстати, важное умение для истинного музыканта); как никто, разбирался в теории музыки, контрапункте и старинных стилях (тут ему, конечно, повезло с учителем, падре Мартини); изучил всю европейскую музыкальную литературу, бытовавшую в XVIII столетии. Если добавить знание драматургии, литературы для театра (например, он близко к тексту выучил содержимое 18 томов Метастазии), античной истории, географии, хореографии, наконец, таких нужных в аристократическом обществе основ этикета и бонтона – то передо мною вырисовывался образ образованнейшего музыканта эпохи. Зависть переполняла меня. Тогда я бросал всё и начинал читать подряд все книги. Чтение, в

конце концов, спасло меня от невежества: в истории, литературе и политике я стал разбираться даже лучше, чем Моцарт (мне потом об этом часто говорили). Но уровня Моцарта в остальных областях знаний я так никогда и не достиг!

Но оставим эту большую тему и обратим свой взор на клавирные Сонаты Моцарта. Итак, перед нами Созвездие «Тупой угол». Я до сих пор плохо с ним знаком, потому как эти Сонаты были изданы лишь через несколько лет после смерти Моцарта. Я тогда уже стал востребованным композитором, и у меня не было времени на вдумчивое знакомство с запоздавшей публикацией ранних Сонат моего кумира. Наверное, вы их знаете лучше?

– Может быть и так. Эти Сонаты являются обязательной частью репертуара современных мне музыкальных школ и училищ. На них выучились миллионы пианистов.

– Но они ведь не совсем лёгкие!

– В том-то и дело. На них как раз и проверяют учащихся на овладение бесцётными пианистическими приёмами, освоенными Моцартом при клавирной игре. Если справился с такой Сонатой – значит, уже сформировавшийся музыкант. Хотя сам Моцарт адресовал их вовсе не виртуозам, а музицирующим в кругу семьи девушкам. Он не считал их «серьёзными» сочинениями.

Взять хотя бы первую Сонату C-dur, K.279. Она напоминает шаловливую импровизацию с обилием изящных украшений. Скорее всего, Моцарт сочинил её во время поездки в Вену в конце 1767 года, когда ему было 11 лет. Это определяется по модному тогда в Вене «итальянскому стилю». Темы насыщены мелизмами, фигурациями; сопровождение – ломаными аккордами и альбертиевыми басами. В I части – Allegro – в глаза бросается обилие разнохарактерных тем-спутников, сопровождающих появление связующей, побочной и заключительной партий. Однако это не лишает музыку одухотворённости, особенно в начале репризы, когда лирическая тема-спутник главной партии неожиданно меняет свои очертания, обзаводясь выразительными нисходящими септимами в мелодии. Модулируя из C-dur через F-dur и d-moll в тональность доминанты G-dur, секвентные ходы темы звучат с каждым разом всё трепетнее и утончённее. Тут уже узнаётся почерк Моцарта.

Все три части Сонаты написаны в сонатной форме. В шестидесятые годы XVIII века композиторы, сочиняя Сонаты и Симфонии, редко обращались к другим формам – трёхчастной, рондо, вариационной. Да и та сонатная форма, которая служила позже образцом вам, маэстро Бетховен, тоже находилась в стадии становления, не оторвавшись окончательно от барочной. Поэтому Сонаты этого периода отличаются некоторой схематичностью, прямолинейностью формы. Однако это не помешало свободе музыкального выражения мальчика Моцарта. Свободное толкование формы особенно ощутимо во II части, Andante F-dur: в репризе главная партия неожиданно дополняется изменённым фрагментом заключительной. В целом Andante более задушевно, в нём пробиваются ростки чисто моцартовского мелодического обаяния, например, дробления звуков, выразительные тональные отклонения в разработке, мягкие «кошачьи» скольжения мелодии с помощью хроматизмов.

III часть – Allegro – интересна расширенной разработкой, в которой основательно варьируются побочная и главная партии. Она наиболее

устремлённая за счёт моторного ритма.

И всё же первую Сонату нужно признать робкой попыткой начинающего композитора: в ней нет ни интриги, ни изюминки, ни сюрпризов, так свойственных Моцарту в дальнейшем. И ни одной понастоящему красивой мелодии!

Зато, начиная со следующей Сонаты F-dur, K.280, сюрпризы появляются всё чаще. Меняется и выразительность. I часть – Allegro assai – интересна размером $\frac{3}{4}$ (Allegro I части традиционно сочинялось в ту пору лишь в чётных размерах $\frac{2}{4}$ и $\frac{4}{4}$). Темп быстрого менуэта сообщает Allegro особую грациозность. Темы (особенно побочная и заключительная) словно порхают в затейливом хороводе. Связующая партия поражает смелой, хроматически спускающейся вниз секвенцией, звучащей на редкость современно. Но в целом, в Allegro ощущается влияние сонатной музыки Йозефа Гайдна, с которой Моцарт ознакомился во время третьей поездки в Вену в 1773 году.

– То есть Соната F-dur сочинена гораздо позднее первой Сонаты?

– Лет через семь-восемь после неё. Поэтому и внутренний мир её гораздо богаче, чем в детской Сонате. А среднюю часть – Adagio f-moll – иначе как шедевром не назовёшь: даже у позднего Моцарта мы найдём немного произведений такой глубины!

– Это Adagio вспоминаю и я. Соната F-dur попала мне в руки после её издания в 1799 году, то есть за три года до сочинения мною всем известной Сонаты «quasi una Fantasia» cis-moll, которую позже окрестили «Лунной». Почему я вспомнил о своей Сонате, вернее, о её I части, Adagio sostenuto? Да потому, что именно Adagio f-moll Моцарта впервые дало мне образец для создания подобной музыки! Помните вторую лирическую тему моцартовского Adagio? Её мелодия поёт, плача. Музыка одухотворена глубокой сердечностью. В жалобных вздохах мелодии столько искренности, а в тревожных повторах доминантовых тонов столько не отпускающей душу боли! И потом – этот мучительно-застылый ритм сопровождения! Должен признаться: триоли I части «Лунной» Сонаты перевоплотились именно из этого похоронного ритма сопровождения Adagio f-moll.

– И как это раньше не замечали этого родства? Нужно отметить, что музыковеды в течение десятилетий вообще проявляли легкомыслие по отношению к ранним Сонатам Моцарта, считая их «незрелыми».

– Но «незрелыми» на фоне чего? Если на фоне поздних клавирных сочинений Моцарта или на фоне моих Сонат, то нужно учитывать дальнейшее «взросление» жанра в целом. Моцарт начал писать Сонаты, когда сам жанр только ещё формировался. И если он не придавал решающего значения таким «лабораторным опытам», особенно в юности, то для меня Соната стала основополагающим жанром. Я отдал этому жанру все свои силы, долго и кропотливо работал над каждой из Сонат. При этом меня не тревожило, годны ли они для исполнения. Я знаю, что мои последние Сонаты вообще считались неисполнимыми. Моцарт же всегда думал прежде всего об исполнителях и потому считал себя не вправе слишком усложнять музыкальный язык Сонат: кто бы тогда, кроме него самого, смог исполнить их! Поэтому мерка должна быть иной: мы прежде всего должны искать в музыке красоту и новизну, не правда ли? И с этой точки зрения Сонаты Созвездия «Тупого угла» кажутся мне замечательными. В том числе и Adagio f-moll.

– Уже то, что Adagio написано в миноре, причём в моцартовской «тональности прощания» f-moll, выделяет его на фоне мажорных сонатных пьес современников. Конечно, у Гайдна тоже появлялись минорные пьесы в Сонатах, но минорная главная партия в них всегда оттенялась побочной и заключительной партиями в мажоре. Мажорность главенствовала и в репризе. В Adagio f-moll Моцарта мы впервые сталкиваемся с иной трактовкой минорной сонатной части – реприза полностью «оминорена», что приводит к нагнетанию трагизма во второй половине пьесы. Минор Моцарта – самый пессимистический из всех миноров!

– Нетрудно предположить, что столь печальная музыка могла быть вызвана причинами личного характера. Вы упомянули «тональность прощания»: может быть, в этом Adagio Моцарт и впрямь с кем-то прощается?

– Возможно, с любимой девушкой накануне отъезда в Вену. Мы не знаем точно, в кого Вольфганг был влюблён в восемнадцатилетнем возрасте, но произведения того периода животрепещут любовной темой. В Серенадах, Квартетах, Концертах для скрипки 1773-1775 годов – везде мы находим музыку, вдохновлённую богиней Любви, любимой богиней Вольфганга. Романтичный юноша уже познал и сладость любви, и её горечь. Adagio f-moll, несомненно, повествует о безнадежной любви. Это доказывает не только «тональность прощания», но и размер 6/8 с ритмом сицилианы, к которому Моцарт обращается лишь тогда, когда его душу переполняет нечто трагически-наболевшее. В медленных темпах его минорные сицилианы превращаются в настоящие «прощания с жизнью». Так и здесь: первая тема полна горечи и разочарования. Вся она – единый сгусток невыразимой скорби. Полифоническое четырёхголосие образует переплетение трёхзвучных мелодических звеньев, долбящих по доминантовому тону. Нечто роковое словно придавливает тему к земле, заставляя трёхзвучия опускаться всё ниже и ниже.

Скорбный образ сменяется более созерцательным, элегическим. Вторая напевная тема звучанием напоминает грустный ноктюрн Шопена. Переходы в мелодии даже тоньше, чем у Шопена. Выразительность достигает предела в акцентировании нисходящих скачков – скрытых с помощью *piano* «выкриков души». Заключительная тема перефразирует главную: её никнувшие аккорды тяжёлым грузом ложатся на измученную душу. Всё же экспозиция, как и положено, заканчивается в мажоре. Дальше следует мучительная разработка первой темы. Ложная реприза приводит её в патетический, роковой c-moll. У вас бы тут в музыке началась «борьба с роковыми силами», не правда ли?

– Конечно: вспомните разработку минорных частей «Патетической» и «Аппассионаты»! Но Моцарт редко вступает в борьбу. Так и здесь до-минорное проведение темы плавно переходит в плачущий фа-минор настоящего начала репризы. Развязка пассивна. Хотя, разве это недостаток? Ведь перед нами средняя часть Сонаты, а её всегда принято выдерживать в едином духе, в одном настроении.

– Печальный настрой вновь появившейся второй темы усугубляется на сей раз применением II низкой («неаполитанской») ступени, придающей окончанию репризы налёт плаксивости. В шемдящих ходах окончания мелодии ощущается надрыв. Ещё немного – и мы зарыдаем вместе с Моцартом. Лирическая трагедия завершается понижающими, безнадежными аккордами. Вот такой, одной из вдохновеннейших страниц

моцартовской лирики выглядит средняя часть второй юношеской Сонаты F-dur. Её прослушивание оставляет неизгладимое впечатление.

III часть – заводное, искрящееся Presto – всецело выдержана в «здоровом духом» стиле Гайдна.

– Заметно, что Моцарт ещё не пытается связать все части Сонаты единым образом или лейтмотивом, как он это будет делать позже. Тем не менее, остальные Сонаты «Тупого угла» продолжают радовать всё новыми и новыми находками.

– Согласна с вами. Вот и следующая Соната B-dur, K.281 радуется ощущениями свежести и новизны. В I части, Allegro это ещё не так заметно: музыка соответствует «гайдновским» меркам. Безостановочный журчащий аккомпанемент придаёт ей особую устремлённость. Словно воды прозрачного ручейка, звуки весело спотыкаются о светлые, гладкие камешки мелизмов и неудержимо несутся дальше.

II часть, Andante amoroso Es-dur 3/8, больше напоминает импровизацию. Нежная музыка иногда перебивается резкими акцентами, как будто напоминая о чём-то тревожном.

– Помнится, я удивился, увидев в обозначении темпа «amoroso» – «любовное». «Любовное Анданте»! Насколько я знаю, такое название Моцарт применяет в первый и последний раз в своей жизни. Больше «amoroso» мы у него не встретим. Значит, и вправду Вольфганга в ту пору посетила любовь. Музыка полна ласки, томления: Моцарт вспоминает любимую девушку.

– И всё же центром Сонаты B-dur становится III часть, Allegro. Она впервые написана в форме рондо, которая дальше станет излюбленной и даже «коронной» в творчестве Моцарта. Многогранное, содержащее множество контрастных образов, это Рондо уже никак не назовёшь учебнической пьесой. Скольким в музыке неожиданных поворотов, новых, отважных приёмов! Впечатляет соль-минорный центральный Эпизод с резкими контрастами *f* и *p*, с особой страстной экспрессией.

– Прекрасная музыка! Мне всегда казалось, что она обладает чертами более позднего, венского стиля Моцарта.

– Так же радуется находками и четвёртая Соната Es-dur, K.282. Интересно, что Моцарт открывает Сонату не обычным Allegro, а медленной частью – Adagio. Волнующий романтический образ доносится до нас в звучаниях, явно напоминающих по стилю музыку Шопена. А побочная партия приглашает на бал. Слышится ритм контрданса: это Вольфганг танцует всё с той же любимой девушкой. Очаровательный, нежный танец!

– Обратите внимание на несхожесть ритма в партиях левой и правой руки: Adagio явно рассчитано на исполнение *rubato*. Левая рука должна чётко организовывать ритм аккомпанемента, в то время как правой руке позволены ритмические вольности.

– То есть – она может «гулять сама по себе»? Сам Моцарт исполнил все свои Adagio именно в этой манере, не забывая об украшении мелодии добавочными мелизмами. Позднее способ игры *rubato* от Моцарта перешёл к Шопену.

– Почему же только к Шопену? Полистайте ноты моих Сонат, и вы увидите: многие их фрагменты подразумевают *rubato*. Иногда я даже помечал их. А что вы скажете о II части этой Сонаты – Менуэте?

– Здесь сразу два Менуэта: Menuetto I и Menuetto II. Такая стран-

ная форма перешла к Гайдну и Моцарту по наследству от композиторов Барокко стиля. Ещё малолетним ребёнком Вольфганг использовал её в Сонатах для клавесина и скрипки К.6 – К.10. I Menuetto B-dur интересен смелейшей последовательностью гармоний во второй половине: семь арпеджированных уменьшенных аккордов спускаются вниз по полутонам на *forte*, образуя шумно диссонирующий каскад звуков!

– Моцарт пошутить изволил! Ну и молодец, не всё же предаваться унынию! А II Menuetto Es-dur покориет изяществом. Как я люблю эти «кошачьи» моцартовские мелодии – в них столько грации! У меня такие мелодии очень редко получались. Может быть, оттого, что и сам я был грубее, чем Моцарт? Прелестный Menuetto!

– А III часть – Allegro 2/4 – получилась снова «гайдновской». Заметно, что последние Сонаты из Созвездия «Тупой угол» сочинялись под влиянием знакомства Вольфганга с Сонатами Йозефа Гайдна, которое, ещё раз напомню, произошло в Вене в 1773 году. Не сложные технически, Сонаты Гайдна привлекали к себе внимание своим «демократическим» характером: в их музыке использовалось много фольклорных, песенных и танцевальных мотивов. В них всегда было место юмору и изобретательности. Вольфганг был влюблён в музыку «папаши Гайдна» и на определённом этапе пытался ей подражать.

Вот почему и пятая Соната G-dur, K.283, вся пронизана здоровым гайдновским духом. Это очень популярная Соната – её обычно разучивают в старших классах музыкальных школ. Исполнение Сонаты G-dur – беспрюирышный вариант: её музыка технически проста, хорошо запоминается, «ложится на руки» и не требует излишнего мудрствования. Между тем она очаровательна и выразительна. I часть – Allegro – написана в ритме менуэта. Вся она – эталон соотношения партий, составляющих сонатную форму: грациозная главная – воинственная связующая – нежная побочная – устремлённая, боевая заключительная. На этих контрастах построена и разработка, и реприза. Типичный Гайдн.

II часть – Andante C-dur – наоборот, богата чисто моцартовскими особенностями. Нежнейшая, поэтичная, она снова рисует нам образ той самой девушки, которая была тайной вдохновительницей всех Andante и Adagio в Сонатах К.280–К.283. Томление юного сердца передано тончайшей нюансировкой мелодических оборотов, деликатной детализацией целого. Задумчивой печалью отзывается ре-минорное проведение главной темы в начале разработки. Но ещё трогательнее неожиданное появление этой темы в миниатюрной двутактовой Коде: перед нами последнее мимолётное воспоминание всё о той же чаровнице. Красиво!

III часть – Presto – очень подвижная, озорная пьеса в форме рондо, в размере 3/8. Здесь снова полным-полно гайдновских контрастов: грациозные, ласкающие слух главная и побочная партии соседствуют с громкими, акцентированными связующей и заключительной. Протяжённая разработка богата событиями. Её начало в ре-миноре даже какое-то демоническое. Лишь постепенно воинственный дух уступает место первоначальной грации.

– Полный контрастов мир Сонаты G-dur предвещает тот смелый, раскованный стиль, который обретёт Моцарт в Сонате для Дюрница, созданной через полгода после неё.

– И всё же – то, что происходит в последней, шестой Сонате D-dur K.284, или «Сонате для Дюрница», уже не поддается сравнению с

предыдущими галантными пьесами. С первых же звуков I части, Allegro обращает на себя внимание устремленность, задиристый характер, импровизационный дух. Это встреча бойцовских петушков, трепещущих в ожидании схватки. Поражает цельность настроения, неумолимость движения. А II и III части – словно смесь вашего, бетховенского, и моцартовского стилей.

Экзотична по музыке II часть – Rondeau en Polonaise A-dur, (Полонез) – изменчивая, со смелыми, оригинальными мелодическими и гармоническими «капризами». Интересно поведение главной темы (рефрена) – каждый раз, возвращаясь, она облачается во всё более роскошные одежды! Такой Полонез принёс бы честь и вам!

И, наконец, III часть, Тема с 12 Вариациями – с музыкой, уникальной во всех смыслах. Прежде всего, она поражает верхом разнообразия пианистических приемов, импровизационностью высшей марки. Развитие начинается после демонстрации простой, на первый взгляд, темы. Но тема не стандартна, она включает в себя два небольших ритмических сбоя: замедление во втором предложении («лишнюю» половинную паузу) и как бы подрезанную концовку, выпадающую из общего ритма (это девятый такт вместо восьмого!). Эти-то два момента дальше и обыгрываются во всех Вариациях. Настроение этой части постоянно контрастное – то динамичное, бурное, то невесомо-нежное. Поражает ритмическая свобода, изменчивость, прихотливость фактуры, живой нерв всех двенадцати пьес. IV, VI, VIII, IX, XII Вариации как будто написаны в а м и, уважаемый мастер Бетховен, в период «Патетической сонаты». Как побетховенски мощно звучит Вариация IV! Перед нами редкий случай, когда Моцарт всю динамику Вариации выдерживает на *sf* и *f*. Напоминает ваши скерцо Вариация VIII «Maggiore» – здесь господствует тяжеловесность октавных ходов, грубовато соперничающих в разных регистрах, в быстром темпе. В Вариации IX сложное контрапунктическое наложение голосов порождает настоящий шквал, обрушивающийся расходящимися октавами. Остальные Вариации, наоборот, – с невероятной моцартовской прозрачностью фактуры, проникновенные, изящные, а Вариация XI содержит мелодические ходы, свойственные Шопену. Обилием тональных отклонений и хроматизмов удивляет жалостливая минорная Вариация VII d-moll, составляющая резкий контраст с остальными. В целом, всей этой части свойственна постепенная динамизация, приводящая к громогласной, буйной, сумасшедшей последней Вариации XII. Смелейшие пьесы, хотя и предвещают музыку некоторых поздних циклов Вариаций Моцарта, всё равно стоят особняком в его творчестве: они отрываются от остальных и устремляются прямо в XX век!

– Благодарю за лестное сравнение моей музыки с моцартовской. Я часто играл эти Вариации сам для себя, учился на них. Самое главное – последняя Соната была написана Вольфгангом уже не для клавирина, а для нового пианопорте, что многое объясняет: мне кажется, именно поэтому музыка Сонаты D-dur переполнена новыми приёмами.

– Для Моцарта это действительно первое обращение к новому инструменту – молоточковому фортепьяно или пианопорте, как он его называл. Изготовленный мастером Штейном рояль как будто специально был наделён эффектами, о которых Вольфганг давно мечтал: разностью динамики (от еле слышимого «пиано» до громового «форте», отсюда и название инструмента); мгновенным звукоизвлечением; глубокими

басами (на клавесине басы звучали «бледно»); возможностью изменять регистры и долготу звуков с помощью педали и коленных рычажков. Сознал ли Моцарт, что сочинением Сонаты для Дюрница он открывает новую эру – эру пианизма?

– Скорее всего, он просто от души радовался открытию новых возможностей. Хотя мне доводилось слышать о том, что сложные Вариации Моцарт добавил в Сонату лишь тогда, когда Штейн заявил, что виртуоз Беке способен переиграть Вольфганга, исполняя свои «трудные Сонаты». На что Моцарт ответил своим оппонентам техникой на грани фантастики в 12 Вариациях.

– Видимо, поэтому Соната впечатляет своим объёмом: Вариации звучат 18 минут, а вся Соната – полчаса. Таким образом, это самая протяжённая из Сонат Моцарта, не считая искусственно составленной К.533+К.494.

– Но нам пора обратить внимание на соседнюю двойную Звезду Мангеймских Сонат C-dur и D-dur, которые появились через два года после Сонаты для Дюрница.

– Сонаты К.309 и К.311, написанные в 1777 году, принадлежат перу уже известного за пределами Австрии «инструментального композитора» Моцарта. К ним раньше всегда добавляли третью Сонату a-moll, К.310. Но потом выяснилось, что последнюю Моцарт написал позже, в Париже. С ней отдельная история... А эти две – C-dur и D-dur он создал в отличном расположении духа, находясь в гостях у капельмейстера знаменитого Мангеймского оркестра Кристиана Каннабиха. Вольфгангу нравилась его дочь Роза, и он с ней охотно занимался. Она оказалась прекрасной музыкантшей, и Моцарт был доволен тем, как она исполняла его Сонаты.

В первой Сонате C-dur, К.309 Вольфганг как раз и обрисовал портрет Розы Каннабих. Прекрасна I часть, Allegro – популярнейшая пьеса в классах рояля. Ладовая изменчивость, выразительный мятежный минор разработки, контраст настроений, истинный пианизм – вот черты поистине «идеальной» сонатной части.

А черты молодёжной Розы переданы во II части, Andante F-dur, написанной в сосредоточенном и мечтательно-созерцательном стиле гайдновских средних частей. Моцарт сам признавался, что Andante – портрет Розы, значит, он в ту пору уже задумывался о возможности программной подоплёки сонатного цикла. Теперь в музыке Сонат всё чаще возникают декламационные интонации, напоминающие речь, основные темы начинают «переговариваться» со своими темами-спутниками и становятся настоящими действующими лицами, выясняющими отношения, только без слов. Во взаимодействии контрастов появляется театральность.

Однако всё чаще возникают пьесы и другого рода – концертно-виртуозные. К таким относится III часть, Rondo Сонаты C-dur. В ней Моцарт впервые полностью отказался от следования Гайдну и Эмануэлю Баху и раскрыл своё самобытное пианистическое нутро. Музыка свободна от модной декоративности, от услужливо связующих пассажей: одна тема вырастает из другой, и каждый связующий раздел несёт идею целого. Технически непростое и разнообразное, Рондо словно передаёт радость озорницы Розы от игры на новом пианофорте, подаренном ей отцом. С какой гордостью, наверно, разучивала его талантливая девочка!

Такое же виртуозное чудо и вторая Мангеймская **Соната D-dur, К.311**, написанная уже для другой девушки-ученицы Жозефы Фреизингер. В ней чувствуется влияние оркестрового, концертного стиля: полный охват регистров, разлёт арпеджио, свобода взаимодействия басов и мелодии. Размеры всей конструкции, симфоническая природа I части, обилие по всей Сонате ремарок *crescendo* и *diminuendo* доказывают влияние на музыку Моцарта мангеймской оркестровой школы, руководимой Каннабихом. I часть, Allegro con spirito, покоряет огненным задором. Упругая главная партия с трудом уступает место лирической побочной. На удивление трепетна короткая, целеустремлённая разработка. Музыка дышит свободой и смелостью, а характером звучания напоминает оркестровую Увертюру.

II часть, Andante con espressione G-dur – образец созерцательной лирики. Это музыка мечтателя, сидящего у окна. Его мысли слегка рассеяны, он задумчиво останавливает свой взор на картине сада за окном. Слышно щебетание птичек, нежное нашёптывание теплого ветерка.

– Картины природы у Моцарта – большая редкость. Зато у меня много подобных пьес, не правда ли? И всё же в этой Сонате эпицентром эмоций является не II, а III часть Сонаты. Более остроумную пьесу, чем заключающее её Рондо, трудно найти во всём дальнейшем творчестве Вольфганга. Озорное и порывистое, в размере 6/8, с частой сменой настроений, мелькающими, как в калейдоскопе, контрастами, оно напоминает театральную сценку. А как восхитителен центральный минорный Эпизод в h-moll, какой трепет запыхавшегося сердца слышен на фоне торопливого бега восьмых! Это Рондо с первого же звука у всех слушателей вызывает сплошной восторг! Я часто исполнял его ещё в Бонне. Можно сказать, со знакомства с ним началась моя любовь к музыке Моцарта.

– Я тоже обожаю играть это Рондо. Да и в целом Соната D-dur благодаря своему оптимизму производит самое приятное впечатление. Но вскоре, весной 1778 года Моцарт уехал в Париж, и там весь его оптимизм в одночасье рухнул. Убитый молчанием Алоизии, обманутый заказчиками, целыми днями обходил Вольфганг город в поисках заработка, а потом возвращался в тесную, сырую, тёмную комнатку, где с каждым днём всё больше чахла его мать. И когда она умерла... Ненависть к Парижу настолько переполнила его сердце, что он готов был бежать оттуда хоть на край света. Вообще-то Моцарт всё это сказал музыкой. Соната a-moll, К.310 – это его дневник.

Главным новшеством в Сонате a-moll стало применение лейт-интервала – восходящей малой секунды (м.2). Эта интонация «всхлипа» определила весь её характер. Как нам покажет время, Моцарт обращается к интонации «острой секунды» в минорных опусах, превращая её в «лейтинтервал Смерти». Самый яркий пример – Хор народа c-moll из Оперы «Идомеи». Там секунды буквально пронизывают многоголосие и по горизонтали, и по вертикали, усугубля трагизм музыки. Такие же нагромождения секунд находим мы в полных боли пьесах струнного Квартета d-moll, К.421 и в Larghetto fis-moll фортепьянного Концерта A-dur, К.488. Но вернёмся к Сонате.

Бурный поток экспозиции I части, Allegro maestoso, неумолимо несётся к катастрофе, несмотря на мажор побочной партии. Заключительная партия полна драматических вскриков, полных горя. С самого начала

Моцарт приоткрывает завесу над своей жизнью с её душевным разладом – результатом большого горя. Нагнетание драматизма в *Allegro maestoso* прямо физически ощущаешь! Сначала нервно стучащие аккорды, создающие фон рыдающей мелодии главной партии; потом введение пунктирного ритма и всё большего количества диссонансов; наконец, обращение к неумолимому полифоническому противостоянию голосов в заключительной партии.

– Но самое потрясающее место – в начале разработки. Вроде бы типичное начало – с главной партии в *C-dur*. И вдруг мгновенный драматический перелом! Мелодия резко модулирует в *F-dur*, но тут же с помощью энгармонической подмены его сменяет *H-dur* новой, не звучавшей до этого темы! Так начинается устремлённый эпизод разработки, основанный на безостановочной секвенции: $E \rightarrow A \rightarrow D \rightarrow d$. Какой трепет охватывал меня при игре этого эпизода! Сколько неясных предчувствий роилось тогда в моей душе! Способ смелого, быстрого модулирования сквозь отдалённые тональности был для меня впервые так нагляден! Я тут же присвоил его себе. Он был необходим мне как воздух!

– Как тут не вспомнить схожие энгармонические сдвиги и быстрые модуляции в таких ваших пьесах, как *Adagio cantabile As-dur* из «Патетической» Сонаты или *Allegro assai f-moll* «Аппасионаты»!

– Что ещё меня поразило, так это реприза, в ней всё до последней ноты было оминорено! У Гайдна никогда бы это не произошло, да и я не был склонен так долго удерживать минор. Музыка репризы превратила *Allegro maestoso* в сплошной, безысходный, надрывный плач. Героические фанфары заключительной партии в конце напоминали похоронный марш. Понятно, что перед нами исповедальная, чуть ли не программная музыка, но чтобы уж такой пессимизм завладел душой Моцарта! Знакомство с этой пьесой не могло пройти для меня бесследно: она послужила прототипом моего «Похоронного марша» – *Marcia funebre as-moll* из Сонаты *As-dur*. Хорошо хоть II часть Сонаты – *Andante cantabile con espressione F-dur* – принесла с собою временное просветление.

– Не временное, а кратковременное. Беспокойство проникает и сюда, чего сто́ит хотя бы эпизод в разработке *c-moll*, построенный на минорном варианте второго элемента главной партии I части: словно стремительная буря проносится и устало затихает! В этой Сонате тематическая связь разных частей у Моцарта впервые так отчетливо слышна! Модуляция в среднем эпизоде из минора в минор $c \rightarrow d \rightarrow g$ усугубляет трагический характер *Andante*.

Его подхватывает III часть, Presto, рондо-соната, основанная на монотематизме (редкий случай!). Дыхание главной (и единственной) темы (рефрена) коротко, прерывисто. Так задыхается загнанный в угол неудачник. Даже мажорный эпизод в *Presto* звучит приглушенно, не внося изменений в настроение. Истеричная, нервная, сбивчивая музыка этой части окончательно выдает взвинченное до пределов, пессимистическое настроение Вольфганга. Всё вместе выливается в один сплошной крик души!

Широта дыхания и трагическая страстность *Allegro*, несказанная выразительность *Andante* и, наконец, взволнованность финального *Presto*, передающего страдание, – всё в этой Сонате обладает силой, идущей вразрез с веком Моцарта.

– Но тут же, как нередко у Моцарта бывало, он написал к ней пар-

ную Сонату C-dur K.330, с противоположным настроением. Почему она парная? Потому что даже главная партия I части Сонаты C-dur – это вариант главной партии I части Сонаты a-moll, только в мажоре! «Хватит без конца грустить», – словно сказал себе Моцарт. Изящная и безоблачная I часть, Allegro moderato сменяется созерцательной II частью, Andante cantabile. Но минор всё же прорывается в неё, внося драматическое напряжение в средний раздел. Успокоение напоминает прострацию, возникшую после чрезмерного утомления души. III часть – Allegretto – сочинена в «подзабытой» (для финалов) сонатной форме. Она отличается обилием пританцовывающих мотивов, напоминающих о Гайдне. Особенно умиляет неизвестно откуда взявшаяся тема детской песенки в начале разработки. Сравнивая темы всех частей Сонаты, нетрудно заметить, что они интонационно родственны, как было и в предыдущей Сонате a-moll. Тематическая связь трёх частей – это новое понимание жанра Сонаты, как единого организма со сквозным развитием, и огромный шаг вперёд. Этим шагом Моцарт сразу обогнал Гайдна и прочих современников!

Но кроме «парных» Сонат a-moll и C-dur, Моцарт создал в Париже ещё три Сонаты – A-dur, F-dur и B-dur. Взгляните на небо: Звёзды пяти парижских Сонат образуют Созвездие «Вопрос» с вершиной – Сонатой a-moll.

– Со следующей Сонатой A-dur K.331 пришла очередь экзотики. В построение Сонаты проникли французские влияния: она представляет собой Сюиту. Действительно, в её однотональном цикле нет ни одной сонатной формы! Впервые Моцарт начинает с цикла Вариаций. Тема для шести Вариаций I части, Andante grazioso, напоминает нежную мажорную сицилиану и всем своим мечтательным нравом располагает к спокойствию. Но вдруг в идиллический мир Вариаций I и II врывается бешеный минорный поток восьмых, усиленный октавным удвоением – это экзотическая по звучанию (смесь цыганского с янычарским) Вариация III. Становится ясно, что III Вариация призвана заинтриговать слушателя, что дальше и происходит. Постепенно звучание динамизируется, кадансовый оборот с концом каждой Вариации звучит всё более угрожающе, предвещая нечто новенькое. А что, мы с вами знаем – III часть, знаменитое Рондо alla Turca или «Турецкий марш», как его ещё называют.

II часть, Menuetto A-dur в I разделе меньше всего напоминает танец. Музыкальное пространство Менуэта полно «капризами» – постоянными изменениями фактуры, ритма, динамики. Зато Trio (средний раздел) – настоящий танец с элементами «турецкой» экзотики, заключающимися в угрожающем характере унисонных октавных ходов, неожиданно прорывающих галантную ткань целого. Таким образом, и I, и II части Сонаты интонационно и образно связаны с III частью, Allegretto Alla Turca a-moll (A-dur).

Кто не знает эту самую знаменитую фортепьянную пьесу Моцарта! Изящная, но и задиристая, она местами действительно напоминает звучание турецкого оркестра с пронзительным свистом флейты пикколо, звоном цимбал и треугольников, боем литавр и барабана.

– Перед нами ироничное подражание «янычарской» балетной музыке, которая была в моде во Французской опере в 70-ые годы XVIII века. Вам, наверное, трудно представить тембровое воплощение такой музыки, а мне повезло: я ещё застал ту разновидность пианофорте, которая имела

большое количество переключаемых регистров, воспроизводящих звучание колокольчиков, цимбал и даже барабанов. Именно для такого инструмента сочинялся эстрадный по своей сути «Турецкий марш»! Оригинальная пьеса, и аналоги ей у современников не было.

– Иначе устроена Соната F-dur K.332. Характерна «театральность» этой Сонаты, благодаря использованию многих тем-спутников разного характера. В целом всей Сонате свойственно постоянное противоборство лирического и драматического начал. Так, в I части, Allegro в экспозиции задействовано 10 «действующих лиц» (тем и их спутников), среди которых мечтатель, бравый солдат, мятежный поэт, галантный кавалер, свободолюбивый узник, отважный рыцарь. Удивительно, но пёстрая вереница образов складывается в стройную театральную модель целого и даже подразумевает некий сценарий! Кульминация приходится на разработку, в которой свободолюбивый узник (II побочная тема) пыгается поднять настоящий бунт: его акцентированная, скачущая тема растёт и ширится, модулируя C→G→c→g→d→A. Но неожиданно «бунт» гасится успокаивающим чередованием параллельных терций. Уставшего бунтаря одолевает апатия! Зримая сцена!

Выделяется ставшая знаменитой II часть, Adagio B-dur – настоящий ноктюрн. Прекрасная томная кантилена подёргивается налётом печали в момент подмены мажора (B-dur) одноимённым минором (b-moll). Мелодические фразы певучи и раздольны, как бывает в лирических теноровых Ариях моцартовских Опер.

– Я пытался подражать таким «ариозным» мелодиям Моцарта, но так и не научился сочинять их. Вообще, очень редко мне удавались лирические мелодии в стиле Моцарта.

– Почему же? Разве не по-моцартовски звучат побочная партия I части, Allegro con brio из вашей Сонаты C-dur №3 или вторая тема Largo d-moll из Сонаты D-dur №7?

– Всё же мне претила прозрачность фактуры в певучих партиях Моцарта. В его Сонатах мне не доставало мощи, полнозвучия. Может быть, это происходило оттого, что мы играли на фортепьяно совершенно по-разному. Всего раз я слышал, как играет Моцарт: его игра была исключительно тонкой, несмотря на отсутствие legato. Он почти никогда не играл громко. Его туше было мягким, но глубоким. Такая игра как нельзя лучше подходила для выступлений в небольших аристократических салонах. Но героические времена, наступившие после смерти Моцарта в годы правления Наполеона, требовали нового «героического стиля» игры, основоположником которого я и стал. Иногда я играл так, что у фортепьяно лопались струны! Благодаря мне фортепьянная музыка приобрела мощь симфонического оркестра. Плотность фактуры, громада звуков – это стало моим завоеванием, и его у меня никто не отнимет!

– Никто и не оспаривает вашей гениальности как пианиста. Ваш стиль игры унаследовали Лист и Рубинштейн. А стиль игры Моцарта перешёл к Шуберту и Шопену. Каждому – своё. Но мы отвлеклись от разговора о Сонате F-dur, K.332.

Её замечательную романтическую II часть сменяет возбуждённая, искромётная III часть, Allegro assai. Интересно, что своими темами она настолько тесно перекликается с темами I и II частей, что можно говорить о наличии нескольких настоящих лейтмотивов в общем музыкальном пространстве Сонаты.

Благодаря такому сквозному развитию вся Соната выглядит исключительно цельной. Недаром её прозвали «идеальной». Этой Сонатой Моцарт окончательно закрепил своё новое завоевание – тематическое единство многочастного цикла. Начиная с неё, внутренний мир образов, рождаемый музыкой, становится всё сложнее и многозначительнее.

Именно таков внутренний мир следующей **Сонаты B-dur, K.333**. В I части, **Allegro** соседствуют беззаботность, лирика и мятежность. Но временами «соседи» нешуточно вмешиваются в жизнь друг друга: так, в разработке беззаботная, чуть ли не кокетливая игра внезапно крутым разбегом приводит к драматическим синкопам. Напор чувств всё сильнее, близится драма, но, как часто бывает у Моцарта, внезапно прибежавшее «дитя» (новая, «детская» по звучанию тема) отвлекает разгорячённых соседей, не позволяя конфликту затянуться. Всё заканчивается хорошо!

Философским откровением кажется II часть, **Andante cantabile** – созерцательная, прихотливая, со смелыми гармоническими находками. Современные XX веку модуляции разработки вносят в музыку импрессионистическую зыбкость, неустойчивость. Уже в первом такте происходит атональный гармонический сбой: предыдущая доминантовая терция из Es-dur (фа – ля-бемоль) разрешается в чужеродный, колочий диссонирующий аккорд (ми-бемоль, фа-диез, ля-бемоль). Ощущение таково, как будто полоснули наждаком по стеклу! Дальше – ещё три подобных малообъяснимых разрешения. К чему бы это?

– Я думаю, эти «сбои» означают внезапное «помрачение сознания». Назовём ли мы такие моменты загадочными или заумными? У меня самого множество таких мест в поздних Сонатах. Рассчитано на знатоков! Обычного слушателя подобные созвучия приводят в такое замешательство, что он задаётся вопросом: не сфальшивил ли пианист? Не знаю, как Моцарту, но мне было приятно иной раз подразнить слушателя таким образом. В целом же музыка **Andante cantabile** бесподобна. Задуманность рождает одновременно силу утешения и подавленность души: потрясённые, мы слушаем траурный монолог, развивающийся во втором разделе из обращения приятной мелодии. Никто не мог ярче показать раздвоенность, тревожную тоску, чем Моцарт в этих немногих тактах, и только он мог так мягко и просто вновь закрыть эту пропасть!

А какова III часть, **Allegretto grazioso**! Ведь это настоящее Рондо из фортепьянного Концерта! В его музыке отчётливо слышны *sol* и *tutti*!

– Даже нюансы доказывают это: первые 8 тактов грациозной темы рефрена исполняются *piano* (соло), вторые 8 тактов – *forte* (оркестр). Перед нами одна из виртуознейших пьес Моцарта. Тема за темой музыка всё набирает и набирает обороты: вот промелькнул, как за окном поезда, изумляющий красотой, взволнованный соль-минорный Эпизод (как жаль, что мелодический шедевр звучит на протяжении всего 8 тактов!), а вот поезд набрал такую скорость, что пейзаж за окном слился в единый гаммообразный поток! Динамизация бешено нарастает, подводя к генеральной паузе, за которой начинается настоящая, блестящая концертная каденция! У Моцарта это единственный случай проникновения концертной каденции в клавирную Сонату. Как положено в «Концерте», Рондо заканчивается ярким «оркестровым *tutti*». «Роскошная» вещь!

– А я говорю, у Моцарта нет ни одного слабого Рондо, все его Рондо гениальны! Форма рондо как будто была создана специально для этого непоседы! В ней он ощущает абсолютную свободу, которой награ-

ждает и слушателя. Каскады чудных тем, потоки остроумнейших мыслей – вот что представляют собою Рондо Моцарта в Сонатах, Концертах, Серенадах, камерных Ансамблях. Такая музыка заслуживает преклонения.

– Но вернёмся к Сонате B-dur. Экспериментальная и сложная, она открывает двери поздним фортепьянным Сонатам, где всё большее значение будут иметь контрапункт и смелые гармонические приемы. Итак, язык моцартовских Сонат всё усложнялся и усложнялся!

– Мне кажется, Вольфганг не задумывался именно об усложнении. Наверное, образы становились всё более серьезными, отсюда и сложность. И потом ведь, после этих пяти Сонат он не писал их шесть лет. Это огромный срок, за это время его мысли сильно изменились. Оставшиеся Сонаты уже не составляют никаких Созвездий, каждая из них существует сама по себе. Взгляните на другую половину неба – видите смешную звёздочку начального Allegro неосуществлённой Сонаты B-dur?

– Так называемое **Allegro «Софи и Констанца», К.400?** Лиризм партий указывает на обстоятельство, вдохновившее Вольфганга. В 1781 году, оказавшись в Вене, Моцарт первым делом находит семейство бывшей «дражайшей подруги» Алоизии Вебер, незадолго до его приезда осевшее в купленном домике недалеко от центра столицы. Сняв комнату в доме Веберов, Вольфганг оказался в милом женском обществе, возглавляемом вдовой Цецилией. Старшая дочь Жозефа готовилась к карьере оперной примадонны по примеру средней, Алоизии, которая вышла замуж за актёра Ланге и жила неподалёку. Прекрасной певицей считалась и средняя сестра Констанца, которая, однако, не стремилась к серьёзным занятиям вокалом. Зато она неплохо играла на фортепьяно, как и младшая сестрёнка Софи. Вольфганг решил всеми силами приобщить девушек к своему любимому инструменту. Он задумал Сонату «Софи и Констанца» – лирическую, нежную, несложную, такую, чтобы обе сестрички могли сыграть её с листа. Allegro удалось как нельзя лучше. Волнующая напевная побочная партия прямо ложилась под слова «Софи, Софи и Констанца»! Наверняка, обе сестры и Вольфганг распевали эти слова втроем, и глаза девушек при этом светились гордостью и счастьем. Но почему-то Моцарт не стал продолжать сочинение Сонаты. Скорее всего, его настрожило то, что Констанца не проявила рвения при разучивании подаренного ей эскиза Allegro. Вольфганг же не прощал легкомысленного отношения к музыке никому, даже любимым женщинам.

– Зато тем женщинам, которые ценили и понимали его музыку, он был готов отдать всё своё композиторское усердие. Взгляните на двойную золотую Звезду на черном фоне: это Соната до-минор и большая Фантазия к ней, которую Моцарт, впрочем, написал значительно позже. Обе посвящены Терезе фон Траттнер, этой прекрасной женщине, так чутко понимавшей музыку! Вольфганг даже переписывался с ней на тему музыки. Как страдала эта умнейшая молодая красавица рядом со своим стариком-мужем, типографом и издателем! У Моцарта сердце обливалось жалостью к ней.

– И как раз во время занятий с Терезой на него нашло до-минорное безумие. Это было в 1784 году, сразу после тяжелой болезни, вызванной следующим случаем. Слушая новую Оперу Паизиелло «Король Теодор в Венеции», Вольфганг сильно вспотел и, взмокший, выбежал на улицу, чтобы разыскать своего слугу, у которого остался сюртук. Была прохлад-

ная ночь, и так как он бегал взмыленный, то быстро простыл, и у него началась лихорадка. Дома добавились колики и рвота, но друг Моцарта, доктор Баризани тут же взялся за лечение. Несколько кровопусканий смягчили болезнь, но все равно Вольфгангу было очень плохо, и три недели он пролежал в постели в бредовом состоянии. Мысли о смерти преследовали Моцарта настолько, что он написал «Похоронный марш» в до-миноре. После болезни до-минор окончательно овладел его сознанием. А тут еще постоянная грусть в глазах нравившейся ему Терезы! Тогда-то он и написал Сонату, похожую на маленькую трагическую до-минорную Оперу, только без слов. В ней можно даже слышать, как опускается занавес в конце действия.

– Да-да, занавес! Изумительная Соната, моя самая любимая Соната Моцарта! Признаюсь, мой до-минор весь вышел из этой Сонаты, как цыпленок из яйца!

– Но ведь Моцарт к ней потом приписал Фантазию?

– Не приписал, а присоединил. Это разные вещи. Фантазия была написана, как отдельное произведение, её связывает с Сонатой лишь общая тональность, и она выполняет по отношению к ней как бы роль увертюры, готовящей к представлению. О Сонате нужно говорить отдельно.

– **Соната c-moll K.457** – несомненно, такое же смелейшее этапное произведение, открывающее дорогу романтизму, как ваша «Патетическая соната», кстати, многими чертами (включая тональность) состоящая с ней в родстве! Итак, перед нами маленькая Опера без слов, где темы являются действующими лицами.

Идея действия (I часть, *Molto allegro*) сразу же вводит нас в курс драмы. Контраст первого и второго элементов главной партии – это требовательный приказ рокового грозного Повелителя и робкий вопрос главного героя, Романтика, звучащий совсем как «быть или не быть». Противоборство с роковым Повелителем составляет основное содержание всей Сонаты. Появляются две побочные темы: первая – женская, вторая – диалог между Романтиком и женщиной (конечно, Возлюбленной). В этом выяснении чувств явственно слышны речевые обороты: она его спрашивает, он отвечает. Взволнованность влюбленных усиливается вмешательством рокового Повелителя. Заключительная партия – это мольба о прощении, подавляемая неумолимыми аккордами, приказами повиноваться. Острейшая борьба начинается в разработке с контрапунктического соединения враждующих тем. Это настоящая дуэль. На конец разработки приходится яркая кульминация: наш герой отступает перед грозной роковой силой. В репризе облик тем меняется, наступает полное господство рокового до-минора. Единственная светлая точка – воспоминание Романтика о любви; по этому поводу возникает новая, прекрасная лирическая тема в призрачно-далёкой тональности *Des-dur*, похожая на сон. Но сон ускользает, заменяясь фатальной неизбежностью. Мольбы не помогают. Краткая Кода зловеще сгущает трагические краски каноническим проведением главной партии в басу октавами и ставит победную точку: наш Романтик повержен роковой силой! Занавес медленно опускается, знаменуя конец I действия.

II действие (*Adagio Es-dur*): Романтик, сидящий в темнице, вспоминает о своей любви. Украшенная тонкой орнаментикой мелодия проникается речевой выразительностью, временами напоминает песню.

Эпизод В-dur – это пришедшая навестить героя Возлюбленная, её живой голос убеждает, успокаивает его. Слышны и ответные реплики Романтика в низком регистре. Так они и переговариваются довольно долго, а в конце части нежное перешептывание влюбленных истает в легких невесомых звучаниях (как не вспомнить похожую сцену в «Аиде»!).

III действие – Финал (Assai Allegro)– вновь вводит в драму. Тревожная рондо-соната полна неуравновешенности, постоянной напряженности. Роковой Повелитель опять вмешивается в судьбу Романтика, всё более решительно и непреклонно. Герой по-прежнему полон лирическими воспоминаниями, но с налётом беспокойства, которое постепенно усугубляется. Тревожный задыхающийся ритм заключительной партии не предвещает оптимизма. Романтик так и не отпущен на свободу, его дух окончательно сломлен. Занавес опускается. Конец Оперы.

Самое поразительное в этой Сонате – полная имитация речи, фраз, реплик, диалогов, её яркая театральность. Это совершенно новое, пророческое слово в фортепьянной музыке. Какой толчок дала эта Соната всей музыке XIX века, начиная с вас: вспоминается не только «Патетическая» №8, но и Соната ре-минор «с речитативом» №17, тоже наполненная речевыми интонациями!

– Видимо, болезнь в данном случае помогла Моцарту выявить новые резервы. Так бывало и со мной. В Фантазии до-минор Вольфганг, конечно, продолжил свои «театральные» поиски, но уже без болезненной остроты. Благодаря зримой «театральности» Соната с-moll стоит особняком в творчестве Моцарта: больше подобной программной подоплёки мы не найдём ни в одной из его Сонат! А жаль, потрясающие спектакли получились бы!

Потом три года Моцарт опять не писал Сонат, не до них было. Но вот однажды нужда заставила. Было это в январе 1788 года, когда он был кругом в долгах. Особенно задолжал он своему издателю Хофмейстеру. Тогда Моцарт решил погасить часть долга каким-нибудь небольшим произведением, которое бы можно было напечатать и сразу продать. Под рукой было только отменное Рондо фа-мажор, не так давно написанное, как отдельная пьеса для выступлений. Идея пришла мгновенно: Моцарт решил создать недостающие Аллегро и Анданте и присоединить к ним Рондо. Так и возникла новая, правда, очень громоздкая Соната.

– Да, масштабы этой Сонаты впечатляют: Аллегро длится 11 минут, Анданте – 16, Рондо – 6 минут. Получилась самая протяженная, да и, наверное, самая сложная в музыкальном плане составная Соната: Аллегро F-dur и Анданте B-dur K.533 + Рондо F-dur K.494.

Величавый размах первых частей подкреплен величавой внутренней свободой всего сочинения. Оно сродни самым поздним, неотягчённым никакими комплексами произведениям. В этой Сонате всё необычно – обилие полифонии, гармоническая раскованность, глубина чувств, созерцательная философичность. В I части, Allegro, все темы рассчитаны на контрапунктическое соединение: лирическая главная партия, игривая первая побочная, напористая и энергичная вторая побочная. Всё это постепенно переплетается, создавая сложный клубок взаимодействий и, соответственно, сложный образ.

Во II части, Andante B-dur, необычна, даже экзотична сама тема сложного строения, расширенная до 10 тактов. Развитие этой строгой по характеру темы указывает на её многогранность и многозначительность.

Красивейший каданс после побочной партии (между прочим, в духе ваших мелодий!) придает экспозиции особо одухотворенное обрамление. Слышится на одном дыхании. Разработка же перебрасывает нас в XX век: на материале мотива, вычлененного из главной партии, начинается секвентно-контрапунктический раздел перемещения этого мотива по кругу несовместимых тональностей. Это место – самый жесткий раздел во всем искусстве Вольфганга. Звучат нестерпимые переченья, напоминающие жестокое самобичевание. Может быть, вы объясните мне это невероятное место?

– Мне кажется, Моцарту просто надоело идти проторенными тропами. Он хотя бы в небольших фрагментах пробовал отклониться от привычных гармонических схем. Уверен – если бы ему дали волю, он бы и не такое написал! Но он всегда был боязлив при мысли, что об этом скажут коллеги! Они и так часто обвиняли его в резкости и запутанности музыки.

– Но все же он, хотя и боялся их мнения, но упрямо снова и снова пытался идти этим противоестественным, по тогдашним меркам, путем. Наверное, многие считали Моцарта беспринципным сумасбродом. Лишь через десятки лет смелость Вольфганга была оценена по достоинству. Это зловещее место в разработке *Andante* невозможно слушать спокойно, мистическая магия его такова, что оно, как магнит, притягивает, взвинчивает, выводит из себя, но заставляет слушать снова и снова. Непостижимо сложное, оно раскрывает внутреннее напряжение творца, которое на физическом уровне передается слушателю. Нестерпимый кошмар этой музыки проникает в подсознание, и музыка начинает казаться демоническим наваждением. Вот такое оно, мистическое *Andante B-dur!*

– Зато III часть, Рондо, сразу опускает на землю, и правильно делает, иначе предыдущей пытки было бы не вынести! Детская песенка омрачается двумя минорными Эпизодами. Второй из них, исключительный по красоте, французского образца, опять напоминает нам тему II части, *Andante*, и так рождается связь с предыдущими частями. Экцентричный конец – звучание рефрена в глубоком басу – вносит последнюю иронично-суровую нотку в это совершенное творение. Как я обожал это Рондо! У меня вы найдёте немало музыки, навеянной его темами. Вся Соната получилась богатой неожиданностями, странностями. Кстати, это была последняя из Сонат Моцарта, изданная при его жизни. Несомненно, Моцарт адресовал её знатокам: уж слишком далека она от обычной трактовки сонатного жанра его времени.

– Как же получилось, что её соседкой стала далёкая от заумности Соната B-dur, К.498-а? Вы слышали о такой?

– Грубая подделка! Хотя мне кажется, что музыка всех четырёх её частей написана самим Моцартом.

– Так и есть. Известно, что начальное Allegro B-dur Моцарт создал в 1786 году. Протяжённое и противоречивое, оно радуется выразительными темами, но в целом пестровато. Сам Вольфганг забраковал это *Allegro*, отложив в ящик с незаконченными фрагментами. Он не собирался его использовать, однако кто-то постарался за него. В 1805 году к *Allegro* были добавлены три части, дополнившие его до Сонаты.

– Странно уже то, что Сонату пытались расширить до четырёх частей, а не до трёх, как бывало у Вольфганга. Скорее всего, это сделал унаследовавший рукописи Моцарта издатель И.Андрэ – тем самым он

помог сам себе заработать. Дело в том, что лишь у старого Гайдна да у меня появились четырёхчастные Сонаты. А Андрэ забыл об этом и добавил *Andante*, *Menuetto* и *Rondo*. О Менюэте В-dur можно подумать, что он моцартовский: лаконичный, целеустремлённый, основанный на полифонии. Andante и Rondo тоже выдают музыку Моцарта, причём знакомую – это фрагменты фортепьянного Концерта В-dur, скомпонованные вместе и аранжированные для фортепьяно. Конечно, это проделка Андрэ... Но что это падает прямо вам на голову?

– Сложенный нотный листок!

– Я узнаю руку Моцарта. Озаглавлено: «Menuetto», тональность G-dur. Партия для скрипки расписана по голосам и, видимо, предназначалась для струнного квартета. А музыка...

– Почему вы замолчали?

– Я в замешательстве. Это музыка того самого Menuetto из сфабрикованной Андрэ фортепьянной Сонаты, о которой мы только что говорили! Отличие лишь в тональности. Оставьте у себя этот листок до встречи с Моцартом. Возможно, он раскроет вам его тайну.

Нам же пора вновь взглянуть на небо Вселенной. Замечаете вон ту небольшую, но яркую звёздочку? Это Соната C-dur, специально написанная Моцартом для начинающих.

– Знаменитая Соната C-dur, К.545, так называемая «Легкая Соната для начинающих»? Сам Вольфганг ласково именовал её Сонатиной. Он сочинил её, как педагогическую пьесу: его ученицам нечего было играть. Вот почему Моцарт облёк Сонату в самую простую форму и лишил трудных мест. В ней мы не найдём ничего лишнего! Не потому ли она относится к самым исполняемым произведениям? Её могут сыграть даже семилетние дети. Благодаря знакомству с ней они начинают любить классическую музыку.

– Правильно, ничего лишнего! Поэтому и получился шедевр из шедевров! Главная партия I части, Allegro, словно изображает ласковое майское утро. Беспечные птички порхают и щебечут в темах побочной и заключительных партий. Лишь на мгновение взор затуманивается тревожным видением: в разработке проносятся гаммообразные фигурации в g-moll. И вновь «утренние» звуки приглашают выйти в сад – там продолжается радостная жизнь.

– А II часть, Andante $\frac{3}{4}$ – мечтания романтической девушки в саду о любви. Спокойствие нарушает соль-минорный эпизод разработки: патетично звучит восходящая ломаная фигурация, словно задающая вопрос. Звучание доходит до *forte*: отчаяние раненой души выплёскивается наружу. Ответная нисходящая фигурация так же неистова. Но просвет уже близко: в репризе соль-минор уступает место соль-мажору.

III часть – радостное Rondo – начинается юмористически со «строгой имитации» (канон в нижнюю квинту). Учёность явно иронического свойства: пусть ученица почувствует себя увереннее, исполняя нечто «сложное!» На самом деле – необыкновенная простота и лаконизм. Опять птички, цветочки, лужок, движение и много-много воздуха. Замечательной устремлённой Кодой заканчивается это самое молодёжное, жизнерадостное творение Вольфганга. Послушаешь – и сам помолодеешь. Вот что умеет музыка Моцарта!

– Наверное, из-за таких вот пьес Моцарта и назвали «солнечным композитором». Если бы люди знали, как эфемерно его солнце! Но знаете

ли вы, что оставшиеся 3 Сонаты тоже предназначены начинающим музыкантам?

– Догадываюсь. Составная **Соната F-dur, K.547-а** точно создана для педагогических целей. Возможно, её скомпоновал сам Моцарт: соединил вариант II части, Allegro, скрипичной Сонатины F-dur, K.547 (Моцарт сам переделал Allegro для фортепьяно, внося много новых деталей) с **Rondo из Сонаты C-dur, K.545** (в другой тональности), а потом добавил вариант III части, Andante с вариациями из той же скрипичной Сонатины K.547. I часть, Allegro, отличается резкими контрастами и протяжённой разработкой в манере Гайдна на материале заключительной партии. III часть – Andante в форме вариаций – тоже напоминает о Гайдне своей спокойной, уравновешенной темой.

– Странный виток обратно к Гайдну, не находите? И в следующей «лёгкой» Сонате B-dur, особенно в I части легко обнаружить влияние сонатного стиля Гайдна. Но всё же это одна из лучших Сонат Моцарта и достойная отдельного большого разговора. Её внутренний мир намного сложнее, чем в предыдущих «лёгких» Сонатах.

– Сам Моцарт называет **Сонату B-dur, K.570** не «лёгкой», а «маленькой», подразумевая лишь её объём. Соната поражает гармоничностью форм и совершенством линий. I часть, Allegro пленяет мелодическим богатством. Музыка повествовательна, по-особому лучезарна, наполнена теплом. Как притягательны обе побочные партии, одна – в тональности субдоминанты (Es-dur), другая – в тональности доминанты (F-dur)! Исключительно оригинальна разработка, в которой главная и побочная темы проводятся в двойном контрапункте. Музыка и умна, и красива!

Но особенно хороша в этой Сонате II часть, Adagio Es-dur. Лаконичный Моцарт позволяет себе здесь небывалую развёрнутость высказываний почти в духе Шуберта. Adagio написано в форме рондо, редкий случай для медленных частей. С первого звука созерцательной, сумеречной главной темы становится ясно, что перед нами «вечерняя поэма»! Благородная, сосредоточенная кантилена вначале (рефрен), а потом два удивительных Эпизода (в каждом два раздела): первый, очень прочувствованный, в c-moll, а второй – в As-dur (в нём явно слышны «шопеновские» гармония и мелодия). Этот «шопеновский» фрагмент модулирует в Es-dur, звучит вводный тон «ре¹», и вдруг следующая нота в мелодии, как бритвой, разрезает музыкальную ткань – это «ре-бемоль» II октавы! Он вступает в переёшь с предыдущим «ре» настолько ощутимо, что нота кажется фальшивой, но только при первом прослушивании. Дальнейшее развитие всё расставляет на свои места. Оказывается, что все отклонения и диссонансы вполне естественны и связаны гармонически. Adagio Es-dur было любимой пьесой Шопена. Недаром мелодия начала эпизода As-dur стала прообразом среднего раздела его «Похоронного марша» из Сонаты b-moll! Во время прослушивания бесподобной, грустной и в то же время пафосной пьесы слушателя не покидает ощущение, что Моцарт написал эту музыку о самом себе. За музыкой скрывается субъективность, за субъективностью – личная тайна.

– Пожалуй, настроение этого Adagio схоже с настроением средней части Концерта №27 B-dur, и тональность та же! В целом Adagio Сонаты B-dur – шедевр тонкости гармоний и нюансов, чувств и настроений.

– А III часть, Allegretto – словно отрешенная пляска бесплотных

ангелочков в раю. Форма III части не укладывается в традиционные схемы: это Рондо с пропущенным рефреном, так называемая контрастно-составная форма, прародительница рапсодий. Пёстрые картины «райских плясок» чередуются самопроизвольно, как им заблагорассудится: видимо, в «раю» не может быть «шаблонов»! Подкупает остроумие музыки и её смелая гармония. Вся Соната – как взгляд умудрённого старика на тщетные радости жизни (и их продолжение в раю!) отрешенным, философским взглядом. Взглядом сверху и со стороны.

– Ну что это вы Моцарта в старики хотите записать? Я против. И потом ведь следующая, последняя Соната Ре-мажор совсем другая, она полна энергии и напора.

– Последнюю **Сонату D-dur, K.576** выделяют все исследователи. В ней Моцарт совсем близко подошел к вашему стилю. Временами чувствуется и И.С.Бах во всем его великолепии: главенство контрапункта ощущается в этой Сонате, как ни в какой другой. Интересна история создания Сонаты. Весной 1789 года Вольфганг побывал в Северной Германии в надежде, что прусская династия окажется щедрее австрийской. Предложение написать 6 клавирных Сонат для старшей дочери короля Фридрихи обрадовало его. Вольфганг не знал, искусна ли принцесса в игре на фортепьяно. Но это его уже не волновало, как позже не волновало и вас при сочинении Сонат по заказу. Поэтому Соната D-dur получилась вовсе не «лёгкая», как предполагалось. Она трудна своими контрапунктическими изысками.

I часть – Allegro 6/8 – сочинена в ритме тарантеллы. Воинственная главная партия сменяется мягко журчащей побочной. Далее обе темы вступают в контрапунктическое соревнование, которое составляет и основу разработки. Совершенно баховские приёмы контрапункта пронизывают всю часть, придавая музыке оттенок аскетизма и сосредоточенности. И у вас немало подобной музыки.

Отдельно выделим **II часть, Adagio A-dur** – верх прочувствованности и опять, как в средней части предыдущей Сонаты B-dur, нечто глубоко субъективное, лично-потаённое для Моцарта. Щемяще-тоскливо и в то же время романтично звучит утончённый **средний Эпизод**, модулирующий из *fis-moll* в D-dur. Какие сложные мелодико-гармонические взаимодействия! И сколько поэзии! Такая музыка не может не растрогать!

Обилием контрапункта отличается и бурная **III часть, Allegretto** в форме рондо, технически очень сложная пьеса, вовсе не рассчитанная на начинающих. О, сколько здесь ваших будущих эффектов! Да и вся Соната в целом звучит почти «по-бетховенски», то есть уже выводит ваш стиль. Всё это рано или поздно прозвучит потом у вас.

Таким же «бетховенским» характером отличается и **Allegro g-moll, K.312** следующей, задуманной для Фридрихи, но лишь только начатой Сонаты. Уже то, что Вольфганг обратился в Allegro к тональности «сердечной муки» g-moll, многое объясняет в характере музыки. Allegro начинается с драматического взлёта главной партии, который тут же подавляется почти речевыми драматическими возгласами в виде секвенции из трёх нисходящих септим. За отсутствием разрешений скрывается душевный надрыв. Мы словно слышим укоризненные вопросы, остающиеся без ответов. В переплетении элементов связующей партии ощущается сложность заданных вопросов: музыка еле-еле выпутывается из вязкой контрапунктической паутины. Наконец, она приводит к лириче-

ской, полётной побочной партии. Развитие лирического образа напоминает импровизацию или раздел фортепьянной Фантазии. Разработка призвана ужесточить противоборство главной и побочной партий. Но в самый неистовый момент борьбы она прерывается: Моцарт бросает Allegro. В памяти надолго остаётся ощущение от музыки Бетховена. Я не оговорила – в Allegro g-moll Вольфганг полностью предсказал ваш будущий сонатный стиль.

– Не забывайте, что я пылливо изучал приёмы Моцарта и, ничего не поделаешь, впитывал в себя все его большие и малые открытия! Так из меня, в конце концов, и получился «сонатный бог» Бетховен. А пошло-то всё от Моцарта! Как я хотел стать его учеником! В 1787 году долго копил деньги, чтобы поехать в Вену и увидеть, наконец, Моцарта своими глазами. Но мною был выбран неудачный момент: у маэстро был самый разгар работы над «Дон-Жуаном», и он не мог уделить мне внимания. Всё же я добился того, что он послушал мою игру и, в конце концов, согласился начать занятия со мною, но только после премьеры «Дон-Жуана». Пока я ожидал, из Бонна пришло известие о тяжёлой болезни моей матери. Покидая Вену, я не терял веры на скорое возвращение. Но судьба распорядилась иначе: я смог вновь приехать в Вену лишь в 1792 году, когда Моцарта уже не было в живых. Скорбь от потери моего кумира преследовала меня всю оставшуюся жизнь. В 1795 году я предложил Сальери провести бенефисный спектакль в пользу вдовы Моцарта. Он состоялся 31 марта. В перерыве между актами Оперы «Милосердие Тита» мне довелось сыграть фортепьянный Концерт Моцарта №20 d-moll, одно из любимейших моих произведений. В сочинённые мною каденции к I и III частям я вложил всю свою любовь к музыке Моцарта. Я слышал, что с тех пор этот Концерт стали исполнять только с моими каденциями. Значит, я всё же уловил его стиль? Значит, наша музыка схожа?

– И да, и нет. Например, в музыке Сонат очевидно различие в организации музыкального материала. «Синтаксис» музыкальной речи Моцарта отличается от вашего «синтаксиса».

– Я бы мог уяснить эту разницу? Попробуйте её сформулировать!

– Дело в том, что сонатный стиль Моцарта отличает мышление мелкими самостоятельными мелодико-ритмическими единицами, которые образуют постоянно обновляемую цепь мотивов. Каждый из них кажется новым, перспективным «ростком», способным прорасти в могучее дерево – только дай ему волю. Вы (впрочем, как и ваш учитель Гайдн) так и поступаете – даёте волю полубившейся теме и с увлечением развиваете её, иногда до полного изнеможения, граничащего с экстазом. Моцарт же никогда не даёт волю даже самой прекрасной теме: лишь намекнув на её возможности, на её неисчерпаемый потенциал, он безжалостно бросает её и резко переключается на новую мысль. Отсюда – постоянная недоговорённость, неуловимость образа. «Лоскутное одеяло» растёт и растёт на наших глазах, и мозаика «лоскутов» начинает казаться даже хаотичной, как, например, в Allegro Сонат К.332, К.333. Только начнёшь внутренне допевать новую тему, как она на полуслове передаёт эстафету чужеродной соседке, которая тут же уводит наметившееся развитие в сторону. Многие ставили «лоскутность» Сонат Моцарта ему в вину, непременно сравнивая их с более «последовательными» Сонатами Гайдна и вашими, маэстро Бетховен. Но этим «многим» даже в голову не приходило, что моцартовские «лоскуты» – единицы общего полифониче-

ского развития произведения, что их сцепка происходит на ином пространственном уровне, заложенном в общей концепции! Сам ритм смены «лоскутов» оказывается упорядоченным, регулярным – он-то и образует основной стержень многофигурной композиции. И если мы вашу Сонату, маэстро Бетховен, уподобим многофигурному полотну Рубенса «Снятие со креста», где восемь персонажей служат лишь колоритным фоном для показа центральной фигуры Иисуса, к которому и устремлено внутреннее движение остальных, то моцартовскую Сонату можно уподобить «Тайной вечере» Леонардо да Винчи, в которой на расстоянии тоже видна общая устремлённость к центру, однако вблизи каждый образ приковывает к себе отдельное внимание, удивляя своей загадкой и недоговорённостью.

Слушать Сонаты Моцарта – процесс исключительно увлекательный, но требующий немалого интеллектуального напряжения. Всё же оно того стоит!

– Я рад, что вы, да и другие слушатели новых эпох повернулись лицом к моцартовским Сонатам. Какими бы они ни были, он сочинял их от души и вложил в них много личного. Они, как дневник его жизни, отражают все новые впечатления, которые получал Вольфганг, потому и получились такими разными. Скажите, они вам нравятся больше, чем другая музыка незабвенного Моцарта?

– И да, и нет. Сонаты нам представляют только одну из граней моцартовского творчества и приоткрывают дверь в его творческую лабораторию. Прекрасны Сонаты *D-dur K.284, a-moll K.310, A-dur K.331, B-dur K.333, c-moll K.457, F-dur K.533, C-dur K.545, B-dur K.570, D-dur K.576*. Но всё же к другим жанрам Моцарт обращался с большей охотой, например, к скрипичным Сонатам, которых в два раза больше! А разговор о фортепьянной музыке мы ведь не закончили: у нас остались самые фантастические произведения Моцарта – Фантазии, Фуги, четырехручные Сонаты, Рондо, Менуэты, Вариации и большое количество изумительных незавершенных фрагментов. Давайте прогуляемся по ним завтра?

– О нет, завтра у меня встреча с Гайдном. Я не могу обидеть старика! Но уверен, мы ещё встретимся на просторах этой Вселенной и непременно поговорим о музыке Моцарта. Желаю вам встречи с ним... И не забудьте отдать ему листок!

– Вы уверены, что листок принадлежит ему?

– Листок сложен вчетверо, значит, он лежал в кармане. В кармане Моцарта. Космический ветер в области некоторых объектов Вселенной так силен, что вырывает даже пуговицы из камзолов. На сей раз он вырвал листок, который, возможно, очень нужен Вольфгангу. Так не забудьте же отдать его! До свидания!

– До свидания! Передавайте привет высокочтимому маэстро Гайдну! И не забывайте почаще навещать НЛЮ Вселенной Моцарта!

Прогулка II (по клавирным сочинениям)

– А вот и я! Прилетел проведать тебя, правда, ненадолго: мне нужно продолжить вчерашнее дело. Загвоздка в том, что рукопись нужной мне Серенады словно испарилась – я никак не могу её отыскать! Но не всё ещё потеряно! А ты – как ты провела время?

– Познакомилась с Бетховеном. Оказывается, он частый гость на НЛО.

– Мне доводилось слышать, что он плох в общении.

– Да нет, неправда. Достоинейший, интересный собеседник. Как он знает твою музыку! Позавидовать можно! Мы говорили с ним о твоих клавирных Сонатах. Бетховен их весьма ценит!

– Приятно слышать! Сонаты – лишь часть моих клавирных «лабораторных опытов». В основном это музыка для учениц. Для себя же я писал Фуги и Фантазии. Видишь Созвездие «Стрелка»? Так выглядят клавирные Фантазии на моём небе.

– Необыкновенная красота! А вот эти россыпи мелких Звёздочек рядом – что это?

– Пьесы для клавира. Просто пьесы, ничего больше. *Allegro*, Менуэты, Рондо, Фуги – всего не перечислишь. Самые маленькие сочинены, когда я ещё пешком под стол ходил. Почти одни Менуэты.

– Твоё композиторство и открывается Менуэтом – **Menuett und Trio G-dur, K.1.**

– Первые пьесы я лишь наигрывал, а записывал их папа. Мне было тогда 5 лет. Десять первых сочинений, записанных папой – короткие, но правильные учебные пьески ещё в старомодном стиле. Одноголосный бас и мелодия в танцевальном ритме – вот и всё.

– И в то же время по каким-то неуловимым признакам в них уже угадывается твой стиль! То изящный хроматизм проскользнёт, то выразительный скачок подчеркнёт достоинство мелодии, то вдруг в характере музыки пробьётся шаловливость, предвестница иронии. По-детски наивное **Allegro F-dur, K.1-c** тебе даже пригодится впоследствии: его тема станет основой Арии Папагено №20 из Оперы «Волшебная флейта», не правда ли?

А вот и первые сонатные части, относящиеся к семилетнему возрасту – **Allegro C-dur, K.9-a** и **Andante B-dur, K.9-b**. Есть что послушать! Так, первая из пьес интонационно предвосхищает *Andante* из фортепьянной Сонаты *C-dur, K.545*. Вторая пьеса сложнее. В её музыке поражают взрослая свобода музыкальной мысли, неожиданные паузы, нисходящие гармонии в среднем регистре. Обещающие находки! Эти пьесы красноречиво доказывают, что ты – состоявшийся композитор.

Пропустив 6 Сонат для клавира и скрипки K.9– K.15, мы снова

сталкиваемся с клавирными пьесами из так называемой «Лондонской тетради» 1764 года. Целый альбом из 42 пьес К.15-а – К.15ss чего только не включает: тут и Рондо, и Контрдансы, и Прелюдии, и сонатные Аллегро, и сюитные Аллеманда с Жигой. Даже Фуга есть. Отдельно отметим Сицилиану d-moll, К.15-u, Allegro g-moll, К.15-p и Andante g-moll, К.15-к – первые минорные пьесы, причём в будущих «судьбоносных» тональностях! То страстные, то страдальческие мотивы этих пьес выдают нам индивидуальный почерк Моцарта.

– Это просто первые пробы в миноре. Конечно, дальше я такие пьески не записывал, было бы смешно тратить на них время. Прямо за клавирином придумывал новые, сразу исполнял и тут же забывал эти однодневки.

– Но среди Менуэтов есть всё же те, которые ты записал, например, непритязательный бодрый Менуэт D-dur, К.94, сочинение 1770 года.

– Он предназначался для исполнения на балу у графа Фирмиана в Милане.

– А 8 Менуэтов, К.315-а, записанных в 1779 году в Зальцбурге?

– Это моё подношение сестрёнке Наннерль: она просила сочинить танцевальные пьесы для игры перед гостями.

– Очаровательно, свежо звучат в этом цикле IV Менуэт C-dur и VI Менуэт D-dur. VIII Менуэт G-dur – настоящий вальс в манере Шуберта. Выделяется и VII Менуэт A-dur: его Trio a-moll написано в «турецком» стиле. Тут и грозные октавные унисоны, и синкопированные акценты в мелодии, и бурные фигурации в сопровождении. Оригинальная пьеса!

Новый всплеск интереса к клавирным пьесам приходится уже на венский период. С чем он был связан?

– Дело в том, что, начиная с 1782 года, меня всё больше тянуло к старинному стилю старшего Баха и Генделя. Как раз в это время барон ван Свитен поручил мне сделать обработки клавирных Фуг Себастьяна Баха. В потрясении от незнакомой мне прежде музыки Баха я с головой окунулся в этот, уже забытый всеми мир контрапункта и заболел им. Как безумный, бросил опустыленные модные пьесы, Сонаты и стал сочинять Фуги, Фантазии, даже Сюиты в старинном стиле.

– Ты говоришь о незаконченной Сюите G-dur, К.399, сочинении 1782 года? Лишь 4 пьесы записаны целиком: торжественная, похожая на прелюдию Баха Увертюра C-dur; подвижная Фуга, Allegro a-moll; тихая задумчивая Аллеманда c-moll; моторная, терпкая на слух Куранта Es-dur. В Аллеманде ощущается импровизационный дух будущих клавирных Фантазий. Мечтательная, с крайне изменчивой гармонией пьеса как будто погружает сознание в медитативный сон. Видения почти импрессионистические! Но наиболее значительной пьесой Сюиты выглядит незаконченная Сарабанда g-moll. Её скорбная музыка полна мрачного величия. Почему же ты не продолжил так достойно начатое сочинение?

– Это была лишь жалкая попытка. Я был раздавлен достижениями Баха в контрапункте! Весь следующий год я пробовал и пробовал свои силы в области Фуги. Когда-то я уже начал разбираться в этом искусстве, написав несколько пробных Фуг, но сейчас вдруг понял, что мне ещё нужно учиться и учиться, чтобы создать свой собственный контрапунктический стиль. Десятки раз я выбирал подходящие темы и начинал записывать Фуги, тем более что жена просила их для себя, она ведь любила разбирать Фуги. Но всё написанное выглядело холодным, наду-

манным и напомидало школярские опыты. В смятении я бросал Фуги, не завершая и половины.

– И всё же темы пробных Фуг отличаются большим своеобразием. Упругий ритм, заданный своенравной темой, расчленённой паузами на колючие четырёхзвучные мотивы, выделяют начало **Фуги Es-dur, K.153 (KE.375-f)**. Ещё интереснее на слух хроматическая тема **Фуги g-moll, K.154 (KE.385-k)**. Её начало кажется безвольным, но к концу фрагмента из 30 тактов развитие печальной темы приобретает по-настоящему волнующий характер.

– Всё же я отверг начала этих Фуг, как не особо выразительные. Пожалуй, единственная Фуга, которая мне тогда удалась – это четырёхручная Фуга g-moll. Но и её я не завершил.

– Позже концовку приписал аббат Штадлер. Теперь **Фугу g-moll, K.401** чаще исполняют в две руки. Хотя в ней и заметно, что ты был под влиянием Фуги Es-dur из I части «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха, но чувствуется и привнесённое тобой мечтательное, элегическое настроение. Некоторые переходы раздольностью напоминают мелодии Рахманинова.

Ладно, с Фугами мы еще разберёмся, тем более что не закончен обзор остальных клавирных сочинений. Промелькнул **«Похоронный марш» c-moll, K.453-a** – строгая скорбная пьеса, навеянная тяжелой болезнью 1784 года.

Потом ты сочинил три Рондо для фортепьяно: Рондо D-dur, K.485, Рондо F-dur, K.494 и Рондо a-moll, K.511. Что это – проекты сонатных Финалов или самостоятельные, отдельные пьесы?

– Отдельные концертные пьесы. Другое дело, что Рондо F-dur мне волей обстоятельств пришлось превратить в Финал Сонаты. А Рондо D-dur сочинено мною для ученицы, фрейлейн Вюрм, его тему я позаимствовал из Рондо своего же фортепьянного Квартета g-moll.

– Может быть, поэтому **Рондо D-dur, K.485** носит инструментальный характер? Временами в нём «подают свой голос» гобой и фагот, а шаловливую тему рефрена на фоне струнных как будто «исполняет» флейта. Само же Рондо больше напоминает Фантазию, причём на одну тему – главную. Не тема – а настоящая путешественница! За 167 тактов ей удаётся побывать в A-dur, a-moll, h-moll, G-dur, d-moll, F-dur, B-dur. Какой только характер она ни принимает! То ликующе-бодрая, то тоскливая, то драматично-заострённая, модулирующая, как, например, в начале разработки (форма Рондо здесь преобразована в рондо-сонатную), то сладостно замирающая, как в Коде! Лишь дважды даёт о себе знать изящная побочная – прообраз II побочной Allegro «Маленькой ночной серенады». Но главная тема тут же отодвигает бедняжку и вновь навязывает свои законы! Не Рондо – а сплошное озорство!

Совершенно другое настроение у **Рондо a-moll, K.511**, написанного год спустя. Это произведение, наоборот, «пианистическое», характером фактуры напоминающее фортепьянные пьесы Шопена и Шумана. А для кого оно написано?

– Для себя. Начало 1787 года было нелёгким. Сначала потеря близкого друга, прекрасного музыканта, любезнейшего графа Хатцфельда. Ему исполнился только 31 год! Потом известие о тяжёлой болезни отца. Мысли о бренности жизни всё чаще овладевали моим сознанием. В один из тех унылых дней я набросал на листке тему в a-moll: может быть,

пригодится для Квинтета. Но она не оставляла меня в покое, и ночью мне пришлось встать с постели и приняться за сочинение. Так к утру 11 марта из-под моего пера вышло Рондо a-moll.

– Да, редкое произведение ты начинал с такой выразительной, выстраданной лирической темы. Конечно, ощущается образная связь с минорными Сонатами и Фантазиями. Но всё же получилось настолько самобытное сочинение, что оно до сих пор стоит особняком в твоём творчестве. Размер 6/8 и ритм сицилианы говорят сами за себя. Этот ритм в миноре ты применяешь только в связи с чем-то очень личным, субъективным, переживаемым душой и сердцем. В темах преобладают мелодии с восходящими и нисходящими хроматизмами. Движение вверх по полутонам, как тяжёлый подъем по ступенькам, делится паузами. «Под горочку» же мелодия быстро скатывается вниз нисходящим движением, напоминающим падение тела по ступенькам лестницы. И чем круче и непреклоннее подъем, тем плачевнее скатывание вниз! Даже отклонения в мажор в I периоде рефрена и в эпизодах не придают оптимизма. Мерцающая светотень мажоро-минора пронизывает всё Рондо. Рефрен и эпизоды составляют трехчастные структуры, то есть, внутри них постоянно идет возврат к первоначальным состояниям. Всё в целом тематически взаимосвязано, сплетение же в единый узел сочленено неожиданными смелыми переходами, постоянно возвращающими первоначальное чувство горечи. Название «рондо» произошло от слова «круг», но ни в одном Рондо это название не подошло так близко к значению слова-прототипа! Действительно – замкнутый, безнадежный круг составляет основу этого философского сочинения, созданного в духе романтизма XIX века.

Таким же глубокомысленным шедевром является и **Adagio h-moll К.540**, созданное через год. Мне кажется, что это «осеннее» произведение, в нем слышны порывистый ветер, листопад, капли серого дождя, виден последний лучик неласкового, заходящего в тучу солнца.

– Представь себе, я сочинил его весной! Но настроение действительно было ненастным. И потом эта тональность h-moll...

– ...очень болезненная для тебя, да? Это чувствуется по всем твоим немногочисленным обращениям к ней. Но вернёмся к Adagio. Как прекрасна, как поэтична его музыка, несмотря на некоторую суровость! Главная партия болезненно-печальна, на редкость субъективна. Побочная, начинающаяся в басах, более «открыта», театральна, патетична. Но и она олицетворяет еле сдерживаемое страдание. Сложность образа особенно ощущается в разработке, целиком основанной на трансформациях главной темы. Запутанное, сложное построение перед началом репризы – как сама «запутанная в противоречиях» жизнь. Какие модуляции, какие энгармонические смещения – верх смелости! Из Fis-dur в g-moll – за два такта, через такт уже a-moll и h-moll! «Высший пилотаж» модуляционной техники! Реприза, как и в остальных минорных сочинениях, полностью оминорена. Лишь за два такта до конца настроение заметно светлеет, и, несмотря на всю предыдущую грусть Adagio, ты заканчиваешь его в мажоре, просвет в небе, что ли, увидел?

– В мажоре я заканчивал многие минорные пьесы, не только эту.

– Остались самые странные клавирные пьесы из когда-либо созданных тобой – Жига и Менуэт 1789 года. Остаётся неясным, зачем ты сочинил запутанную, проказливую **Маленькую Жигу G-dur, К.574!**

– Так это же подарочек Энгелю, придворному органисту из Лейпцига! Он слыл большим знатоком контрапункта, и такого музыканта я не мог оставить без внимания! И потом, сама атмосфера Лейпцига – города Себастьяна Баха, в котором я оказался проездом по пути в Берлин – настроила меня нужным образом. Моя Жига – вовсе не такая проказливая шуточка, как ты думаешь. В ней я хотел показать безграничные возможности темперированного строя. Согласен, запутанная вещица, не каждый сразу и поймёт. Я в ней на время забыл о тональности и стал свободно модулировать по полутонам, используя хроматизмы. Тут меня и понесло...

– Да-да, теперь я вспоминаю, что современные музыковеды считают эту Жигу родоначальницей двенадцатиступенного лада, всплывшего потом на поверхность лишь в XX веке. Этот маленький шедевр переполнен изобретательными находками, а его полная свобода сродни свободе твоих же Фантазий.

Родственным Жиге по стилю кажется экстравагантный **Менуэт D-dur, K.355 (K.594-a)**. Почему он без Trio?

– Потому что Менуэт не закончен. Я хотел использовать его как часть в одной из Сонат для принцессы Фридерики. Но мне показалось, что такая музыка окажется сложной для восприятия девушки.

– Ещё бы! Ты там нагромоздил такие необычные созвучия, извиляющиеся в хроматизмах!

– В Лейпциге мне довелось полистать партитуры малоизвестных сочинений Себастьяна Баха. У него всегда было, чему поучиться! Менуэт и Жига – отголосок моих впечатлений от его хроматических Фуг. Также я попробовал сочинить в его манере Adagio и Prelude, однако, начав записывать, остановился: напрашивались слишком серьёзные продолжения. Эти сочинения могли разрастись в Фантазии. Мысленно я уже представлял их. Но труд композитора имеет неприятнейшую сторону под названием «запись». Фантазии долго и трудно записываются. Когда же заниматься более серьёзными вещами?

– Значит, фортепьянные пьесы ты не считал серьёзными вещами?

– Как правило, они оседали в ящике моего стола. Что было проку от них, если ни издать, ни продать их не было возможности?

– Так вот почему подавляющее число незавершённых фрагментов, найденных после твоей смерти, предназначалось фортепьяно! И в Вене, и в Зальцбурге было найдено более 50 клавирных эскизов, многие из которых представляют истинные шедевры. Но ведь можно было использовать идеи незаконченных опусов в дальнейшем, тем более что среди них немало гениальных?

– Я никогда этого не делал. То, что отзвучало в моем мозгу в конкретную прошедшую пору, ассоциировалось только с этой порой. Меня не мог больше заинтересовать прошлый опыт. Он устаревал в моём сознании.

– А вот Бетховен рассуждал иначе, он и через годы пользовался своими прежними эскизами и идеями. Очень обидно, Вольфганг, что ты утаил от нас такое богатство. Конечно, иногда эти найденные фрагменты дописывали за тебя, не всегда, правда, умело. Аббат Штадлер дописал, например, **Аллегро K.400, «Софи и Констанца»**. Оно чудесно! Неужели тебе так трудно было дописать 10 тактов разработки?

– Это была обыкновенная шутка. Когда же дело с Констанцей

приняло серьезный оборот, её мамаша, что говорится, «приставила меня к стенке». Вот до чего я дошутился! Конечно, о продолжении этого сочинения не могло быть и речи.

– Или вот ещё пример: I вариант Adagio h-moll 1788 года. Сначала ты задумал его, как Фантазию, не правда ли? Глубокомысленное вступление с первого же взметнувшегося ввысь арпеджированного аккорда взывает к чувствам. Задумчивые мелодические фигурации блуждают по клавиатуре в нерешительных поисках точки опоры. Выходом становится начальное построение нового, видимо, основного раздела. Его изумительно выразительная фраза так и просит романтического продолжения. Но ты безжалостно обрываешь её прямо на полуслове!

– Начало чересчур болезненно: такой пессимизм навряд ли красит мужчину.

– Но божественно-прекрасное начало основного раздела намного лучше последовавшего II варианта Adagio h-moll, K.540, который ты дописал до конца!

– Это уж мне решать – лучше или хуже!

– Моему веку повезло хотя бы в том, что мы смогли услышать те твои фрагменты, которые не были дописаны. Нашлись музыканты, собравшие незавершенные «перлы» вместе и, наконец, исполнившие их. Это «поппури» производит неизгладимое впечатление на любого слушателя. Прекрасны даже самые маленькие фрагменты, такие как Сонатная часть D-dur K.205-b, Адажио d-moll, K.385-h и d-moll, K.593-a, начало Фуги e-moll (без номера). Одухотворенно звучат экспозиции сонатных Allegro B-dur, K.375-e и B-dur, Anh.43, контрапунктический эскиз Es-dur (без номера), Тема для Вариаций C-dur, Anh.38 и многие другие фрагменты. Хочется выделить «Упражнения для пальцев» K.626-b, первый опыт в жанре технического этюда, предвестник этюдов К.Черни. Ну, а теперь главное. Среди этих фрагментов есть такие, которые постоянно вызывают слезы и горькое чувство утраты, настолько они совершенны. По крайней мере, по музыке они прекраснее многого того, что ты записал целиком. Это: Grave и Presto D-dur K.375-b для двух клавиров; Allegro c-moll для двух клавиров, K.426-a, Начало Прелюдии C-dur, K.626-a; Adagio h-moll (без номера, 1788 г); Начало Фантазии f-moll, K.383-b и Larghetto и Allegro Es-dur для двух клавиров (без номера, 1781 год).

Если бы ты дописал эти непревзойденные фрагменты, цены бы им не было! Ты понимаешь, что совершил своего рода преступление перед человечеством, не дописав их?

– Объяснение всех причин займёт много времени, а его у меня сегодня мало. Мне пора. До свидания!

– А как же Фантазии? А 15 циклов Вариаций, о которых мы даже не начали разговор?

– Возможно, тебе удастся рассмотреть их с очередным гостем моей ПЛЮ. Взгляни на небо – вот вытянутая «Галактика Вариаций», а Звёзды Фантазий я тебе уже показывал. Можешь слетать туда и ознакомиться с ними подробнее!

– Как это – слетать?

– Я тебе уже объяснял: пристальный взгляд перенесёт тебя к любой звезде. Попробуй. До встречи...

– Ну вот, опять я одна... Ой! Что же я наделала! Забыла отдать Мо-

царту листок с Менуэтом!

– Не отдавай меня, пожалуйста. Дай ещё немного побыть на свободе!

– Листочек, да ты никак говорящий?

– Что же в этом особенного? Всю свою долгую бумажную жизнь я подслушивал разговоры людей, лёжа в тёмном ящике. Так и научился человеческой речи. Разговоры почему-то шли исключительно о Моцарте. Может быть, помещение, в котором находился ящик, было как-то связано с ним? Часами эти люди увлечённо обсуждали произведения Моцарта. А в последние годы в моей комнате зазвучала и его музыка: она доносилась из невидимого мне аппарата, который посетители то включали, то выключали. Поневоле я стал разбираться в творениях Моцарта не хуже тех учёных-моцартоведов, которые у меня под боком их анализировали. Одно плохо: я не умею, как люди, обобщать информацию и делать выводы на пустом месте.

– Так это и люди плохо умеют. Обычно каждый из них настаивает на своей точке зрения, не задумываясь об объективности. Так что, Листочек, ты тем и хорош, что не имеешь своего мнения, их и так слишком много. Сколько людей – столько и мнений.

– Тогда я буду рассказывать тебе всё, что мне удалось подслушать и запомнить. А выводы делай сама. Согласна?

– Конечно. Такого беспристрастного собеседника нельзя не оценить! Но я, право, не знаю, как мне поступить, когда вновь появится Моцарт. Он же будет тебя разыскивать! Я не способна лгать ему. Извини, Листочек, придётся тебя отдать.

– Но ты же слышала, что он не может отыскать рукопись той партитуры, в которой я должен занять своё место! Вот когда найдёт, тогда ты и отдашь меня.

– Ладно, уговорил. Значит, ты подслушивал мои разговоры с Бетховеном и Моцартом? И что ты можешь добавить?

– Моцарт записал лишь малую часть того, что было сочинено им для фортепьяно. Иногда он импровизировал за роялем целыми днями. Современники (среди них были и те, кто впоследствии слушал игру Бетховена) подтверждали, что музыки гениальней, чем его импровизации, им слышать не доводилось. Так что самые великолепные клавирные сочинения Вольфганга никогда не были записаны и канули в Лету вместе с его пианистическим искусством.

– Вот если бы тогда были магнитофоны или синтезаторы с памятью!

– Тогда бы мы и услышали его настоящие произведения для фортепьяно. А так в нотах остались почти что одни пьесы для учениц. Лишь несколько Сонат, циклов Вариаций и Фантазий Моцарт записал, ориентируясь на свои возможности. Эти произведения и должны представлять для нас наибольший интерес.

– Но, конечно, речь не идёт о циклах Вариаций для клавесина, записанных Вольфгангом в детстве? Они навряд ли возвышаются над пьесами того периода в других клавирных жанрах. И вообще, мне кажется, жанр Вариаций со своими бесконечными повторами, да ещё в одной тональности – самый скучный из всех жанров XVIII столетия!

– С позиций вашего времени, может, так оно и кажется, а в моё время это был самый модный жанр, как, например, эстрадные песни или

джазовые импровизации в твоём веке. Только тот и считался приличным инструментальным композитором, кто умел, сидя за клавиром, бесконечно варьировать любую двухчастную тему. Тему обычно предлагали сами слушатели, это могла быть чужая, иногда совсем неинтересная мелодия модного оперного композитора или всем известная народная песня. В особом почёте были французские Ariette и Chanson. Получив прямо в зале тему для Вариаций, композитор без промедления исполнял сначала её, а затем Вариации. Тут тоже были свои, известные в то время всем слушателям правила. Например, в начальных Вариациях слушатели ожидали изменения аккомпанемента, фактуры, ритма и обыгрывания мелодии с помощью разнообразных украшений, в середине цикла – минорного варианта темы, а в конце – изменений темпа и даже размера. Вариации могли быть обычными или двойными, когда обе части темы (а их всегда было две!) при каждом повторении снова варьировались. Искусству мгновенно придумывать и исполнять Вариации многие композиторы учились годами. Ясно, что Моцарт, как прирождённый импровизатор, обязан был непременно демонстрировать своё мастерство в области Вариаций. В конце выступления многие не только восхищались импровизацией, но и просили записать прозвучавшие Вариации. Так как циклы Вариаций запоминались лучше клавирных Сонат, да к тому же звучали эффектнее, то они становились особенно востребованными сочинениями для домашнего музицирования. Именно потому, что этот жанр пользовался неизменным успехом, циклы Вариаций легче всего можно было издать и продать. Вот почему Моцарт и записал их так много.

– Только после твоего объяснения я, наконец-то, буду относиться к этому жанру так, как подобало во времена Моцарта. Он же обращался к нему с раннего детства, выступая перед знатью, а записал Вариации, по-моему, впервые в Голландии, в десятилетнем возрасте? Помнишь два цикла, **8 Вариаций G-dur на тему песни К.Э.Графа, К.24** и **7 Вариаций D-dur на тему голландской песни «Вильгельм ван Нассау», К.25**, записанные для принцессы Оранской? **7 Вариаций, К.25** на тему популярной в Голландии песни «Вильгельм ван Нассау» стали несомненным достижением Вольфганга, они совсем по-взрослому разнообразны и выразительны. Потом Моцарт, конечно, продолжал сочинять Вариации, но долго их не записывал, до 1774 года, пока они не понадобились ему для выступлений в Мюнхене. Это уже выдающиеся серьёзные циклы. И если популярнейшие **12 Вариаций C-dur на тему Менуэта Фишера, К.179** – это приятное разнообразие, то **6 Вариаций G-dur на тему Ариетты Сальери «Мой милый Адонис», К.180** – это разнообразие, приятное во всех отношениях. Впервые варьирование касается не только формы, но и содержания. В каждой последующей Вариации вызывается новый музыкальный образ, лишь неуловимыми чертами напоминающий первоначальную тему. Последняя Вариация цикла К.180, утратив основной ритм, прямо на глазах превращается в забавную французскую песенку. Такого свободного отхода от первоисточника в дальнейших циклах уже не встретишь.

Юмористические находки в обыгрывании темы слышны и в трёх циклах – **9 Вариаций C-dur на тему ариетты А.Н.Дезеда «Лизон спала», К.264**, **12 Вариаций C-dur на тему французской песни «Ах, я Вам сказала бы, мама», К.265** и **12 Вариаций Es-dur на тему французской песни «Прекрасная Франсуаза», К.353**, – записанных в Париже.

Виртуозность, может быть, даже чрезмерна: гаммообразные пассажи, ломаные аккорды, переброски рук, цепи трелей. Особенно это касается Вариаций, завершающих циклы. В средних же частях циклов выделяются прекрасные минорные Вариации, например, в К.264 и К.265. Глубиной чувства и поэтичностью они резко контрастируют с остальными.

Из этой тройцы наиболее основательным композиторским и «пианистическим» подходом выделяется цикл Вариаций на тему Ариетты «Lison dortait» («Лизон спала»), К.264. Незатейливая песенно-плясовая тема соответствует образу шаловливой пастушки-резвушки. Все 9 последующих Вариаций исключительно разнообразны. I Вариация очаровательно обыгрывает мелодию затейливыми, виртуозными фигурациями шестнадцатых. Во II Вариации мелодия переходит в партию левой руки. Движение фигураций принимает бурный характер.

III Вариация построена на контрастах нежных прыгучих междометий в партии правой руки и акцентированных маршевых аккордов в партии левой.

Минорная IV Вариация покоряет проникновенностью. Особую выразительность её прекрасной музыке придают нижние (излюбленные у Моцарта), обострённые хроматизмами задержания в мелодии.

В V, невероятно виртуозной Вариации обе руки соревнуются в игре параллельными октавами. VI Вариация перерождает тему в воинственный марш. Звучит гордо.

VII Вариация – томное, замедленное Adagio. Сладкий сон пастушки иллюстрирует свободно разгуливающая по клавишам правая рука, играющая *rubato*.

В VIII Вариации вызывается первоначальный шаловливый образ, но теперь мелодика интонационно прихотлива и не имеет с темой почти ничего общего.

Последняя IX Вариация – в моторном ритме, с ускорением и мощным *crescendo* к концу. После торжественной, виртуознейшей каденции Моцарт неожиданно напоминает первоначальную тему – но звучит лишь «хвостик» от неё. Наконец, музыка как будто неохотно находит успокоение в замедляющихся аккордах. Моцарт как бы намекает на то, что потенциал его фантазии безграничен: он готов продолжать Вариации до бесконечности! Конечно, Вариации К.264 – исключительно виртуозные, сложнее в техническом отношении пьесы, не рассчитанные на игру с листа музицирующими девицами. Скорее всего, Моцарт записал по памяти свою же импровизацию, исполненную в одном из салонов Парижа. Мы ещё найдём среди 15 циклов не менее пяти, записывая которые, Вольфганг так же «забылся» и не подумал «об удобстве исполнения». По сложности такие Вариации превосходят его же Сонаты, Фантазии и даже фортепьянные Концерты!

– Если бы все циклы были такими сложными, как Вариации «Лизон спала», кто бы приобретал сборники нот, в которых они печатались?

– Поэтому Моцарт шёл на хитрость, помещая в нотах рядом один сложный цикл и два попроще: так он поступил с циклами Вариаций К.265 и К.353, которые сам в Париже исполнял в сложном варианте, но, добавив к К.254 в общий опус для печати, упростил в них всё, что можно.

Одним из высших достижений «парижского» периода являются 12 Вариаций Es-dur на тему романса Бодрона «Я – Линдор» К.354.

– Не правда ли, концертный характер этого сочинения, несмотря на использование совсем простой, даже банальной темы, подчеркнут какой-то особой эмоциональностью? Зажигательная музыка! А как хороши во второй половине цикла трогательная минорная Вариация и мечтательное Adagio X Вариации!

– Неудивительно, что Вариации К.354 еще долго были «визитной карточкой» Моцарта в концертах, включая первые выступления в Вене в 1781 году. В «венский» период Моцарт сочинял Вариации уже специально для печати. Большим успехом пользовались его 8 Вариаций F-dur на тему марша из Оперы Гретри «Самнитские свадьбы», К.352, записанные в 1781 году. Конечно, он исполнял Вариации и в Академиях. Как правило, их приходилось бисировать. Однажды Вольфганг дважды повторил под овации зала Вариации на тему Паизиелло, а потом сыграл Вариации на тему Глюка, и их тоже пришлось повторить. Сам император аплодировал стоя. Virtuозность, и в то же время демократический, незатейливый характер этих пьес помогали Моцарту прокладывать дорогу к сердцам слушателей.

– Но у названных тобою циклов есть и другие достоинства. Так, в шести Вариациях F-dur на тему Арии из Оперы Паизиелло «Воображаемые философы», К.398, начиная с IV минорной Вариации, характер становится настолько импровизационным, что превращает музыку в «свободную фантазию» с внезапными модуляциями, отклонениями, романтическими замедлениями и порывами. Даже тему Моцарт выбрал на сей раз непростую, с тремя контрастными мотивами, которые и дают такой простор импровизации. Итак, Вольфганг впервые обошелся с темой самым вольным образом!

На еще бóльшей высоте гениальные 10 Вариаций D-dur на тему Хора «Наша глупая чернь думает» из Оперы Глюка «Пилигримы из Мекки», К.455. Замечательная, бунтарская вещь! Это настоящая Фантазия в духе романтиков. Удивляет уже само обращение к глюковской теме с названием, имеющим прямо-таки политический подтекст: «Так думает наша глупая чернь». Лапидарная, грубоватая тема Глюка содержит в себе приметы «янычарского», «варварского» стиля. «Янычарская» стилистика темы обобщает образ филистерства, «черни», заключающей в себе не только варварство, но и тупой воинствующий фанатизм, самодовольную напыщенность. Иронический ракурс «группового портрета черни» по философскому смыслу приближается к знаменитому «портрету черни» XIX века – «Гроссфатеру» из фортепьянного цикла «Бабочки» Шумана. Система этих Вариаций, немыслимых для XVIII века, содержит в себе остроумнейшую пародию на современное Моцарту музыкальное филистерство. Так, I Вариация – это, несомненно, пародия на томную, слащавую «пастораль», характеризующую «папушков» и «папушек» в глупых комических Операх. III Вариация – пародия на перегруженную бездумными руладами Арию из Оперы-серия. Virtuозность в этих Вариациях тоже ироничного свойства, она пародирует «virtuозность для virtuозности» Кожелуха и Клементи. Интересно, что эта virtuозность всеми приметями напоминает будущую манеру Листа, и местами даже кажется, что слушаешь «Кампанеллу» Листа-Паганини. В бурном порыве последней, X Вариации чувствуется стремление Моцарта вырваться из этого «царства тупости», убежать от него, как от чумы!

В целом это произведение не имеет ничего общего с XVIII веком,

оно устремлено далеко в будущее. Недаром Чайковский, очарованный этими Вариациями, использовал их в своей первой Сюите «Моцартиана», посвященной Вольфгангу. Он хотел объединить его редко исполняемые произведения в несколько Сюит и уже задумал их, но так и не успел воплотить свой «план объяснения Моцарту в любви» до конца. Осталась одна Сюита: в ней Чайковский бережно оркестровал четыре оригинальнейших сочинения – уже упоминавшиеся Маленькую Жигу К.574 и Менуэт К.355, Мотет «Ave verum» К.618 и эти Десять Вариаций на тему Глюка К.455. Так получился звуковой памятник моцартовским редко исполняемым шедеврам!

Многое еще заключалось в юмористическом характере Вариаций. Теперь мы совсем не знаем тех оперных «шлягеров», на темы которых написаны Вариации, а во времена Моцарта публика их не только знала, но и живо представляла манеру каждого из модных композиторов. Слушатели исходили восторгом, когда Вольфганг потешался над особенностями стиля известных всем горе-композиторов. Это всё равно, как в наше время юмористы-пародисты передразнивают звезд эстрады. Понятно, что искусство пародии давалось не всем, а только таким наблюдательным юмористам, как Моцарт.

– Кстати, такой пародией явились 8 Вариаций A-dur на тему Арии Д.Сарти «Как ягненок», К.460. Вольная импровизация на легкомысленную тему Сарти, ставшую в ту пору модной новинкой, прямо-таки дышит иронией. Смелые отклонения, модуляции показывают слушателю, что можно было бы сделать из такой захудаленькой мелодии, если бы композитор обладал большей фантазией. Минорная Вариация превращает танцевальную мелодию (3/4) в мрачный неистовый марш! Решительная Кода еще раз подчеркивает провокационный, дерзкий характер этого насмешливого произведения.

Значит, для циклов Вариаций Моцарт всегда использовал только темы модных композиторов?

– Вот и нет: однажды, после постановки «Свадьбы Фигаро» он написал 10 вариаций на собственную тему Allegretto B-dur, К.500. Как ему удалось там две минорные Вариации в любимой тональности соль-минор! Следом он сочинил 5 Вариаций на собственную тему Andante для фортепьяно в четыре руки G-dur, К.501. О них обязательно нужно будет поговорить подробнее, когда речь пойдет о четырехручных произведениях, они того стоят! Но вообще к 1787 году Моцарт явно охладел к этому жанру.

– Лишь после трёхлетнего перерыва Вольфганг вспомнил о былом своём искусстве и записал 9 Вариаций на тему Менуэта Дюпора К.573. Эти Вариации понадобились ему для выступлений в Северной Германии в 1789 году. Произведение явно концертного плана, и потому в технически сложных Вариациях много новых пианистических приёмов. В этом цикле особо выразительна печально-отстранённая VI Вариация d-moll, а IX Вариация представляет нам мелодию будущей «Оды к радости» из 9 Симфонии Бетховена!

– Интересен и последний цикл, написанный в марте 1791 года – 8 Вариаций F-dur на тему ариетты Б.Шака и Ф.Герля «Женщина – великолепнейшая штучка», К.613. Впервые для Вариаций Моцарт взял тему модной новинки – вальса – и мастерски её обыграл. Многие эпизоды напоминают шуточные песенки и пляски Папагено. И это неспроста.

Авторы темы, певцы Бенедикт Шак (первый исполнитель партии Тамино) и Франц Герль (первый исполнитель партии Зарастро) входили в творческий масонский кружок, вскоре осуществивший проект под названием «Волшебная флейта». Очевиден народный, демократичный дух и самой темы, взятой для Вариаций, и всего цикла в целом. Как эмоционально приподнята последняя Вариация со сменой размера, с неожиданной пикиантным отклонением в Des-dur! Музыка буквально дышит новизной надвигающегося романтизма! Совсем близко к Бетховену и Шуберту. Остроумная контрапунктирующая Кода завершает этот смелый, изобретательный цикл.

Итак, теперь понятно, каких небывалых высот достиг Моцарт в непростом (но явно недооцененном потомками!) жанре Вариаций!

– Нам осталось поговорить о Фантазиях для фортепьяно. Сколько их всего?

– Пять законченных и несколько начатых. Причина сочинения Фантазий не сразу становится ясной. В самом деле: в концертах их не поймут, купив ноты, не простят дерзости, да и играть не будет, считая их запутанными, режущими ухо, да еще и очень сложными технически.

Значит, Моцарт писал их только для себя, пытаюсь вывести свой новый стиль на основе осмысления Прелюдий И.С.Баха из II тома «Хорошо темперированного клавира» (с другими произведениями Баха он в то время не был знаком!) и Фантазий его сына Ф.Э.Баха. В первых опытах ему еще далеко не всё удалось, получались рыхлые эклектические сочинения, смесь старого и нового стилей. Эта двойственность, конечно, не давала окончательной свободы выражения, но всё же даже первые Фантазии Вольфганга удивляют свежестью и самобытностью музыкального языка.

Раньше других была написана **Маленькая Фантазия C-dur или Каприччио для клавира, K.395 (KE.300-g)**. Возникла она в Париже сразу после смерти матери. О нервном состоянии Моцарта говорит копия автографа третьей страницы этой Фантазии, напечатанная в моем нотном сборнике. Даже почерк Вольфганга здесь не похож на обычный аккуратный: всё вкривь и вкось, подчистки, кляксы. Во всем видна торопливость, скорее всего, он записал свою только что сыгранную импровизацию. Постоянная смена настроений, хроматика, уменьшенные аккорды, отсутствие тактовых черт – всё подтверждает факт недавнего знакомства Вольфганга с Фантазиями Филиппа Эмануэля Баха, старшего сына И.С.Баха. Именно в это время Фантазии Ф.Э.Баха дошли до Парижа. Старое для Ф.Э.Баха, но новое для Моцарта искусство свободной Фантазии удивило и покорило молодого композитора своими возможностями. На небольшом пространстве Маленькой Фантазии он разошёлся не на шутку: уже со второго такта слышны пассажи по трезвучиям G > Es > Des > f, и всё без модуляций! А в двух тактах под названием Allegro – жуткие расходящиеся октавы, совсем как у Чайковского в I фортепьянном Концерте. Но эти дерзости не спасли сочинение, оно получилось бесформенным, даже нелепым.

Следующим опытом после четырехлетнего перерыва должна была стать начатая **Фантазия f-moll, K.383-b**. Её форма предвосхищала следующую Фантазию C-dur, K.394: медленное вступительное Adagio, широко-драматический основной раздел Andante и завершающая Фуга. Потрясающие 8 тактов Adagio говорят об исключительности замысла.

Взметнувшееся арпеджио f-moll, словно рычаг, приводит в действие протяжённую мелодическую фигурацию тридцатьвторыми. Мятущиеся в растерянности звуки (в диапазоне двух октав) еле-еле успокаиваются хроматически никнувшим спуском трёх аккордов. Состояние печали сменяется состоянием мрачной подавленности. Таково вступление. В начале I раздела, *Andante* настроение меняется: вступает напевная мечтательная тема элегического склада. И вдруг резкий диссонансирующий аккорд по-моцартовски обрывает нить мечтаний! Снова нежное видение, снова обрыв. Лишь после третьего обрыва мелодия устало спускается к доминанте. Впечатляющая музыка! Какое сказочно-романтическое напрашивается продолжение... Но чуда не случилось, продолжения нет, и я только что из-за этого рассорилась с Моцартом.

— Напрасно ты затеяла с ним разговор о незавершённых фрагментах. Мне кажется, он обиделся. Но давай поговорим о той Фантазии, прототипом которой стал романтический фрагмент f-moll, K.383-b.

— Ты имеешь в виду большую Фантазию и Фугу C-dur, K.394? К этому времени, то есть к началу 1782 года, Вольфганг уже достаточно изучил стиль Фантазий и Прелюдий (имеющих с Фантазиями много общего), не только Ф.Э.Баха, но и Баха-старшего, и Генделя. И вот результат: Фантазия и Фуга C-dur написаны уверенной, даже самоуверенной рукой Мастера. Широко задуманная Фантазия трехчастна. Её начинается короткое, выразительное, напряжённо застывающее *Adagio*. Как гром среди ясного неба, на *forte* врывается начало *Andante*. Я еще не встречала слушателя, который бы не вздрогнул всем телом от первого громового аккорда этого *Andante*! А дело в том, что вместо предполагаемого аккорда C-dur, на доминанте которого умиротворенно остановилась музыка *Adagio*, совершенно неожиданно, без всякой подготовки звучит басовая доминанта ре-минора. Эта неожиданность и ошеломляет! Сама музыка I раздела Фантазии трагично-театральна — движению вверх по тонам трезвучий в верхнем регистре противопоставит ответное, неумолимое нисходящее движение фигурациями с пунктирным ритмом в самом нижнем, басовом регистре. И всё это — на фоне тремолирующих аккордов, вносящих тревогу. Перед нами один из самых драматичных эпизодов в творчестве Моцарта, прошибающий всю душу!

— А вот продолжение *Andante* (II раздел) не на такой высоте, но разнообразно по фактуре и экзотично по музыке, в нем слышны угрожающие долбящие стуки октавами. Наконец, музыка, как море, разливается арпеджированными пассажами по всей клавиатуре, и после ферматы повторяется II раздел, только в основной тональности. В конце всё замирает на *pianissimo*. Начинается прекрасная, достойная старых мастеров Фуга, напряженная, бурная, с кульминационной стреттой. Настоящая большая Фуга, наконец-то вышедшая из-под пера Вольфганга после всех прежних неудач с фрагментами! Таким образом, попутно с жанром Фантазии Моцарт в одном рывке освоил и жанр клавирной Фуги, причем на очень высоком уровне. Всего за одно произведение!

— Следующая Фантазия для клавира (считалось, что и для скрипки) c-moll, K.396 ещё раз подтвердила окрепшую силу Вольфганга в этом жанре. Она написана через 3 месяца после предыдущей. В ней немного другой, сонатный уклон. Вольфганг хотел добавить к клавиру партию скрипки (*ad libitum* — по желанию), но пометил в нотах лишь одно место. Таким образом, это тоже фортепьянная Фантазия, в форме сонат-

ного Аллегро. Перед нами одна из самых страстных и фантастичных пьес Моцарта. Да и патетическая тональность *c-moll* говорит сама за себя. Широко раскинувшаяся главная партия Adagio задумчива, но и величава. В связующей партии слышны сомнения одиночки перед испытаниями, которые его ждут впереди. Извечное «быть или не быть» повисает в воздухе на фермате. Побочная партия решает – «быть»! Решительный маршеобразный мажорный раздел вселяет в нашего героя уверенность. Он без страха садится в утлую лодочку, на которой мечтает переплыть океан. Начинается разработка. Вот он, океан! Нашего героя раскачивает на волнах всё сильнее, вот уже и девятый вал, и некого позвать на помощь! Паника становится всё ощутимее. Центральный раздел разработки характером очень похож на аналогичный в I части «Аппассионаты» Бетховена. Неудержимый бурный поток обрушивается на героя, как грозная всепокрушающая сила судьбы. Мольбы о пощаде уже не слышны. Но всё же в последний момент волны отступают. Реприза – как призрачное воспоминание о несбывшихся надеждах героя. Вот такие ассоциации возникают во время прослушивания этого захватывающего шедевра. Кроме весомости содержания, Фантазия *c-moll* полна ещё и новыми гармониями, обострёнными хроматизмами, жёсткостями, терпкостями, острыми диссонансами. Перед нами одно из самых смелых произведений Моцарта для фортепиано!

– И вдруг, после таких «демонических» Фантазий появляется менее драматичная, даже сентиментальная Фантазия *d-moll*, К.397.

– Всем известный, часто исполняемый «шлягер»! На первом плане в этом сочинении мелодия, а не гармония, как было в четырёх предыдущих Фантазиях. Фантазия *d-moll* резко делится на два трехчастных раздела – минорный и мажорный. Контрастное сопоставление двух миров – трагического и светлого – является ее основной идеей. Медленное арпеджированное вступление Andante, ставшее уже традиционным в Фантазиях, настраивает нас на элегию, способную обернуться драмой. Но первая тема основного минорного раздела Adagio *d-moll* вступает как бы неуверенно, несмело. Трогательная наивная мелодия напоминает плаксивую, ноющую жалобу ребенка. Тяжёлый взгляд «родителя» (мрачные низкочастотные аккорды в низком регистре) неумолимо приказывает остановиться плачу. Но плач, наоборот, как и бывает у детей, обзаводится всхлипами (вторая, синкопированная тема), которые становятся всё судорожней. Вздох на фермате. И снова плач, второй раз – в тональности *a-moll*. Снова всхлипы (теперь уже в *g-moll*), снова плач и, кажется, уже никогда не будет конца этому самоистязанию, как вдруг резко вступает Ре-мажор: ребёнка простили! Вприпрыжку в размере 2/4 скачет счастливое дитя навстречу солнцу и свету! Вот такая, немного «детская» Фантазия получилась у Вольфганга. Хотя музыка в целом очень выразительная, запоминающаяся!

– Сам Моцарт нигде не упоминает Фантазию *d-moll*. Она была издана лишь в 1804 году на основе неизвестной рукописи. Скорее всего, листок с записью Фантазии был лишь наброском, одним из тех самых «незаконченных фрагментов», которых так много было найдено после смерти Моцарта. Возможно, на фоне двух предыдущих, серьёзных, ярких Фантазий *C-dur* и *c-moll* Моцарт посчитал начало Фантазии *d-moll* слишком вялым, лишённым развития. Возможно, его отпугнула и роковая для него тональность *d-moll*. Этой тональности было суждено приносить

Моцарту одни несчастья, и он уже не раз столкнулся с её дьявольским коварством. Как бы то ни было, Вольфганг отложил набросок в долгий ящик. К чему я всё это говорю? Дело в том, что Фантазия d-moll относится к так называемому «джентльменскому набору» наиболее исполняемых произведений Моцарта, и по ней судят обо всем творчестве такого серьезнейшего мастера! Досадное недоразумение!

— Однажды, в пору моего затворничества в тёмном ящике Фантазия d-moll возбудила спор знатоков. Одни говорили, что ре-мажорное продолжение написано вообще не Моцартом, а приписано уже после его смерти одним из «редакторов-доброжелателей». Другие доказывали, что Моцарт после мажорного раздела хотел продолжить Фантазию в более драматическом ключе. Но вдруг один заметил: бесполезно говорить о намерениях Моцарта в этой Фантазии, не имея ни рукописи, ни фактов, проливающих свет на историю её создания.

— Действительно, автограф затерялся ещё в XVIII веке, и нам никогда не узнать, сочинена ли беспечная на слух концовка самим Моцартом или добавлена «для завершенности» одним из его «редакторов». Ясно, что чего-то важного в Фантазии d-moll не хватает, что-то недоговорено Моцартом.

— Совсем другое дело — **Фантазия c-moll, K.475**, посвящённая Терезе фон Траттнер. Самодостаточность этого великого творения ни у кого не вызывает споров.

— О ней столько написано, что я, наверное, ничего нового не добавлю. И всё же...

Во-первых, она создана через 3 года после основных трёх Фантазий. Это огромный срок для Моцарта! Во-вторых, уже написанная Соната c-moll K.457 освещала путь этой Фантазии. Я, правда, не думаю, что Моцарт начал писать её, сразу думая о соответствии образам Сонаты. В данном случае он писал отдельное произведение — пьесу — однако, ни по стилю, ни по характеру взаимодействия музыкального материала, ни по форме неподходящую к названию «Фантазия»! Другое же, более конкретное название, навеянное явно программным характером сочинения, Моцарт так и не решился дать.

— Существуют догадки, что он открыл название самой Терезе в письме, которое не сохранилось. Моцарт впоследствии сам признавался в том, что переписывался с Терезой «на тему музыки», в том числе и на тему посвящённых ей Сонаты и Фантазии c-moll.

— Итак, истинного названия мы не знаем. Фантазия c-moll — реалистическое, замкнутое в себе сочинение, написанное хоть и в свободной форме, но очень жестко скрепленное образными и тональными связями внутри себя. Скорее, это — цикл пьес со сквозным развитием, рисующий один главный образ в динамике, в постоянном диалектическом развитии. Так что же это за образ? Возможно, сама Жизнь! Жизнь человека от рождения до смерти, полная разных переходных состояний!

Вот человек появился на свет, и уже изначально знает, что придется умирать. Он с рождения обречен на мысль о смерти. I раздел, Adagio (c-moll) и показывает нам становление сознания человека, уловившего свою связь с неизбежностью. Все попытки вопрошающего индивидуума приоткрыть завесу будущего (выраженные интонациями восходящих «молений» и робких вопросов) заканчиваются гневным «отшвыриванием» его указующим перстом непроницаемо-суровой Судь-

бы. Начинается безвольное скольжение по призрачным, далеким тональностям (одна из них *b-moll* – тональность «смертельного оцепенения» у Моцарта). Не найдя разрешения, музыка покорно смиряется с неизбежным – будущей смертью.

II раздел (D-dur) изображает невинный образ детства. Устойчивая, светлая мелодия песенного склада полна мечтаний и надежды.

III раздел, Allegro (e-moll) – вот и первая буря юности (тревожные октавы в басу на *f*), мятежные порывы (страстное *tremolo*), решимость, борьба за свое место в жизни. Подраздел (F-dur) символизирует первую любовь: звучит лирическая, полетная, волнительно улетающая всё выше и выше романтическая тема в *Des-dur*! А вот и разочарование (подмена *Des-dur* «тёмным» до-диез-минором, переход к *g-moll*), безжалостно опускающее на землю и по полутонам в басу сползающее к серому мраку обыденности.

IV раздел, Andantino (B-dur) – но надо жить, это долг перед Богом. Семейная идиллия, омрачаемая лишь извечной усталостью. Как хочется покоя!

V раздел, Piu Allegro (начало в g-moll) – покой нам только снится! Вот оно, роковое событие, перевернувшее жизнь! Попытка борьбы с роком. Но судьба всё слышнее стучится в дверь (здесь, действительно, звучит будущий бетховенский «стук судьбы»!). Она сломала жизнь, сделала человека таким же беспомощным, как при рождении.

Круг замыкается – снова звучит I раздел, Tempo I (c-moll), только теперь он еще безнадежнее. Мрак подступает все ближе. Последний рывок – и смерть.

Я думаю, что не совершила преступления, предложив программу для этой Фантазии. На то она и Фантазия, чтобы фантазировать. Да и каждый, у кого есть уши, почувствует программный характер этого величайшего сочинения.

– Все Фантазии рано или поздно заканчиваются. Закончились и наши фантазии на тему Фантазий Моцарта. Давай завтра продолжим наше путешествие по клавирным сочинениям? Нас ждут четырёхручные пьесы и клавирные переложения сочинений для часового органа и стеклянной гармоники, а потом клавирные Концерты – самые лучшие создания Вольфганга!

– Я бы с удовольствием! Но вдруг сюда, на НЛЮ нагрянет какой-нибудь гость или сам Моцарт? Как мне поступить тогда?

– Тогда ты спрячь меня в карман и никому не показывай. Разговаривай со своим гостем. Я же буду тихонько лежать в кармане и слушать. А потом обсуждать с тобой услышанное. Идёт?

– Идёт! Приступим к продолжению операции завтра вечером! Полежай в карман!

Прогулка III

(по четырехручным клавирным сочинениям и музыке для механизмов)

– Ну вот, Листочек, мы опять дождались вечера! Всё ярче проступают новые, не изученные нами Созвездия. А мы даже не знаем, как они называются!

– Мне кажется, что с правой стороны к нашей НЛО приближается чья-то тень. Скорее прячь меня в карман!...

– ...Добрый вечер! Как вы меня напугали... Издалека мне показалось, что сюда в очередной раз пожаловала Алоизия! Но потом я вспомнила, что она появляется на НЛО лишь глубокой ночью, когда ей никто не может помешать. Хорошо, что вы не она. Судя по манерам, вы из XXI века? Прекрасно. Я люблю беседовать с поклонницами брата из будущих эпох.

– Брата? Так Вы – Марианна?

– Сестра Вольфганга, вдова Марианна фон Зонненберг. Зовите меня просто Наннерль.

– Не подскажете ли вы, в каком секторе Вселенной мы сейчас находимся?

– В моём любимом – секторе четырехручной клавирной музыки. Здесь не так много Звёзд, зато каких, они видны из любого уголка Вселенной! Вот Созвездие «Четыре руки», одно их самых заметных на небосклоне. Сам Вольфганг весьма им гордится!

– Потому что ему есть, чем гордиться: во-первых, он был первопроходцем четырехручных жанров; во-вторых, все его произведения для четырех рук великолепны, эффектны, концертны в самом лучшем смысле этих слов; в-третьих, они глубоки по содержанию. Но давайте поговорим о каждом отдельно. Когда вы с братом впервые сыграли пьесу в четыре руки?

– Точно не помню, но не раньше, чем во время наших первых гастролей. Хотя я и была для маленького брата примером в игре на клавесине, он сию науку постигал самостоятельно, но вовсе не из-за упрямства, а по той причине, что техника его игры с самого начала во многом превосходила мою. И это было очевидно, потому что он запросто читал с листа партию левой руки, какой бы технически трудной она ни была. В этом и состояло его преимущество перед всеми клавиристами, каких я когда-либо знала. По-настоящему он упражнялся в гаммах и арпеджио только до 10 лет. Позже мог не играть неделями: техника игры от этого не страдала. Безо всякого разучивания и тренажа Вольфганг прямо с листа играл в концертах, и ему это ничего не стоило, потому что руки мгновенно слушались головы. Поначалу я даже злилась на брата: он не сидел часами за клавиром, как я. Но потом и я, и папа привыкли к его

«божьему дару», и папа лишний раз не приставал к Вольфгангу с занятиями. Бог дал ему золотые руки: они были небольшими, мясистыми, сильными, и в то же время изящными, а пальцы – мягкими, но беглыми, поэтому ему удавалось играть отчётливо, не теряя ни одного звука. Технические ошибки были исключены. Ловкость рук помогала ему и в фехтовании, стрельбе, играх в кегли, бильярд. Вольфганг очень любил бильярд и ни разу никому не проиграл, даже певцу Келли, который считался лучшим игроком в Вене. Но чаще всего он играл в бильярд один, сам с собой, обдумывая новые музыкальные идеи. Благодаря равным возможностям обеих рук Вольфганг с легкостью освоил игру на органе, скрипке и альте. В детстве он часто баловался со мной во время занятий. Мы играли крест-накрест на клавиатуре, то есть он играл мою партию правой руки своей левой рукой, я же его басовую партию – своей правой. Руки при этом перекрещивались. Еще смешнее получалось, когда мы играли в четыре руки, тут он такое вытворял! Так мы забавлялись, пока Вольфганг не понял, что игра в четыре руки напоминает звучание целого оркестра. И когда мы были на гастролях в Лондоне в 1765 году, он решил написать четырёхручную Сонату. Конечно, это была еще робкая попытка, но я помню, как были поражены лондонцы, когда в Рондо моя левая рука, которая играла *Primo*, перемахнула через правую руку брата. Мы вызвали бурю восторга! Такого еще никто никогда не видел!

– Вы говорите о Сонате C-dur, K.19-d? А где её место во Вселенной Вольфганга?

– Замечаете в Созвездии «Четыре руки» вертикальные пары Звёзд, напоминающие вытянутые руки? Соната, о которой мы говорим – самая маленькая Звёздочка слева, остальные всё крупней и крупней, последние две справа – самые ослепительные – Соната Ре-мажор и Фуга до-минор для двух пианофорте. В этом же Созвездии обитают кочующие Звезды Концертов для трех и двух клавиров, а также пьесы для механического органа и стеклянной гармоники. Соната C-dur – лишь начало смелых поисков брата в области четырёхручной игры.

– А ведь до XX века о ней ничего не было известно! Её автограф пропал ещё в XVIII веке. И вдруг случилось чудо: в 1921 году партитура была случайно найдена в маленькой частной библиотеке. Все были удивлены найденной рукописью: в ней не было и попытки передразнить известные четырёхручные мини-сонаты «лондонского» Баха – младшего сына великого И.С.Баха, Иоганна Кристиана, который подружился с твоим братом в 1765 году. В отличие от нежно-сентиментальных четырёхручных пьесок И.Х.Баха у девятилетнего Вольфганга получилась настоящая большая «концертная Соната».

– Обратите внимание: весь нотный материал в партиях *Primo* и *Secondo*, то есть у обоих исполнителей, поделен точно поровну, что вытекало из чувства равенства рук а, следовательно, и партнеров. Это стало правилом и для последующих четырёхручных сочинений. Таким образом, никто из исполнителей не был ущемлен, оба несли одинаковую нагрузку и ответственность за исполняемое. Ни в каких четырёхручных сочинениях других композиторов вы не заметите такого полного равноправия.

– Соната C-dur, как первая попытка пьесы для четырёх рук, местами еще примитивна и ходульна. Но какой напор! Демонстративное аккордовое вступление, яркая главная партия, возбужденная минорная

разработка на материале главной партии – таковы черты I части, Allegro. II часть, Менуэт – изящная галантная пьеса. III часть, Рондо неожиданно перекликается с Рондо из будущей Серенады К.361, написанной через пятнадцать лет, мелодией, ритмом и характером фактуры. Первый Эпизод в нем – торжественно-важный, второй – более кокетливый, изящный. Пышная Кода венчает «концертную Сонату», в которую Вольфганг вложил всё свое старание. Но потом почему-то он долго не писал четырехручных Сонат. Почему же?

– Я росла, а Вольфи оставался маленького роста. Мы как-то нелепо стали смотреться рядом. И пока он не подрос, я упрашивала и упрашивала его сочинить хотя бы ещё одну пьесу для двоих. И вот в 1772 году, когда ему было уже 16 лет, он, наконец, внял моим мольбам и написал четырехручную Сонату Ре-мажор.

– Это – снова не шедевр, музыка Сонаты D-dur, K.381 (KE.123-а) излишне прямолинейна. Но зато... Зато в этой Сонате мы впервые знакомимся с Фигаро и Керубино! В I части, Allegro отчетливо слышны фразы из Каватины Керубино «Сердце волнует жаркая кровь», а в конце экспозиции – мелодические обороты из известнейшей Арии Фигаро «Мальчик резвый». Военственные мотивы Фигаро звучат и в III части, Allegro. II часть, Andante G-dur в размере 3/4 – галантная мечтательная пьеса благородного насыщенного звучания. В целом Соната неровная, но странным образом пророческая, ведь похожие мелодии реально всплывают у Вольфганга лишь через 12 лет!

– Видимо, эти темы из «Фигаро» тогда уже носились в его сознании, но он не находил достойных образов для их воплощения. Зато через два года Вольфганг написал Сонату получше, кажется, в Си-бемоль-мажоре.

– Да, это Соната B-dur, K.358 (KE.186-с). Музыковеды ругают эту Сонату за легкомыслие. А мне, неискушённой, она очень-очень нравится. В самом деле, нужно только прислушаться повнимательней: это же юмористическое, полное задора сочинение! В I части, Allegro, об этом свидетельствуют грубоватая простонародная главная партия с ехидным «подпрыгиванием» в конце фраз и побочная партия, тоже народного склада, больше похожая на чешскую польку с приплясами и поддразниванием в басу. В показе всей этой грубоватости чувствуется ирония наблюдателя балаганных увеселений.

Мечтательно-созерцательная II часть – Adagio Es-dur – хотя и резко контрастирует настроениями с Allegro, но вдруг тоже грубовато, юмористически перебивается всплесками «неуместной» патетики в среднем и конечном разделах.

III часть, Molto presto – виртуознейшая пародийная пьеса, и темп «Molto presto» («предельно быстро») явно подчеркивает её юмористический характер. Перед нами «вечный двигатель», который пыхтит, спотыкается, несётся вприпрыжку в ритме польки и переходит в настоящий канкан! Это самое заводное Рондо в фортепьянной музыке Вольфганга! Если его исполняют искромётно и с большим юмором, то сразу по окончании пьесы слышны крики «браво». Кстати, это Рондо у многих дуэтов пианистов является коронной пьесой на «бис». Судя по всему, Соната B-dur, видимо, навеяна какими-то шумными весёлыми гулянками, или я не права?

– Вольфгангу было тогда 18 лет, сами знаете, что это за возраст,

хочется поскорее окунуться во взрослую жизнь. Он ходил на балы, весело плясал с хорошенькими девушками. А еще часто вспоминал карнавалы в Венеции и Милане, в которых ему довелось участвовать. По нашей просьбе матушка сшила нам карнавальные костюмы. Вольфганг обожал свой костюм Арлекина, в котором вместе со мной и друзьями он отплясывал во время зальцбургских карнавалов. Конечно, при этом не обходилось без вина и шутливых потасовок. Все это отразилось в музыке той поры и в этой Сонате тоже.

– И очень хорошо, что Соната B-dur получилась такой не похожей на другие! Но после неё ваш брат долго не писал четырехручных Сонат. Оно и понятно: Вольфганг увлекся концертным жанром, и на смену Сонатам пришла очередь Концертов для трех и двух клавиров, которые пополнили ваш дуэтный репертуар. Когда же он снова обратился к Сонатам?

– Только в Вене. В 1786 году Констанца попросила его написать такую Сонату, хотела играть её с Вольфгангом в четыре руки. Он написал две части, и те не до конца. Как только он мысленно представлял своё исполнение с Констанцей... Короче, бросил он эту Сонату.

– Хотя Соната G-dur, K.357 (497-a) не стоила к себе такого легкомысленного отношения. Незавершённые первые две части, без сомнения, являются экспериментальными в области формы. Загадочна и музыка Сонаты: в ней применены интонации мистических лейтмодулей Вольфганга – «Темы Времени» и «Темы Колокольчика». Будь Соната завершена – уверена, она бы вылилась в интереснейшее музыкальное полотно!

Уже то, что главная партия I части, Allegro, интонационно близка шокирующей главной партии «мефистофельского» фортепьянного Концерта c-moll, K.491, говорит о серьёзности намерений. Её агрессивный характер еле-еле смягчается первой побочной партией, вторая же побочная так же дерзка и ершиста, как и главная. А заключительная партия представляет собой обострённый вариант главной партии. Фактически, главная партия – единственная героиня Allegro, всё словно подчинено ей. Налицо абсолютно новый взгляд на формирование экспозиции! Короткая разработка (она, видимо, не доведена до конца) тоже посвящена «приключениям» главной партии. Здесь фрагмент Allegro обрывается, но интрига сочинения ни в коей мере не исчерпывается.

С новой силой она заявляет о себе во II части, странном Andante G-dur, трёхчастная форма которого, с ярко выделенным средним разделом, вновь экспериментальна: I раздел представляет собой Тему с двумя Вариациями. Больше такая форма нам никогда не встретится! Но самое интересное заключено в самой главной теме: она представляет собою мистическую смесь «Темы Времени» и «Темы Колокольчика», то есть «Колокольчик Времени». Загадочный «гибрид» появляется у Вольфганга лишь в пьесах философского, отрешённого от всего земного склада. Очевиден сценизм I раздела, его явно диалогический характер. Тема делится на «отсеки» – мотивы, которые проводятся исполнителями в виде замысловатой переключки. Всё в целом наводит на мысль о «масонском кодировании» по образцу кодирования в Опере «Волшебная флейта».

– Из вашего рассказа я ровным счётом ничего не поняла. Какие-то лейтмодули, кодирование! Впервые слышу.

– Не знаю, порадует ли вас то, что моцартоведение XXI века ушло

далеко вперёд? Забудьте чувственные описания сочинений Моцарта из XIX столетия! Знайте, творения Вольфганга устроены намного сложнее, чем вы себе представляли!

Вот и II часть незаконченной Сонаты G-dur открывает нам сюрприз за сюрпризом. Неожиданно таинственный диалог её I раздела сменяется невероятно возбуждённым II разделом с музыкой в духе Бетховена. Романтические взлёты музыки вызывают к жизни героический (такая редкость у Вольфганга!) образ, допускающий мысль о необъявленной программе.

– Кто бы мог подумать, что сонатка для Констанцы превратится в сущий ребус!

– Программа, конечно, так и не выявляется, потому как даже это Andante не завершено, не говоря об отсутствии III части. Между тем, многие считают, что третьей частью Сонаты вполне могли стать **5 четырёхручных Вариаций G-dur, K.501**, одно из самых загадочных фортепьянных произведений Вольфганга, в котором нас снова ожидает встреча и с «Темой Времени», и с «Темой Колокольчика». Всё сочинение расцвечено фантастическими переливами мажоро-минора. Фантастична и сама тема Вариаций, состоящая из двух несхожих половин (мелодико-гармонических оборотов). I половина темы представляет собой мотив, заканчивающийся группетто из I, II и III ступеней лада в пунктирном ритме – это и есть «Тема Колокольчика». Но эта же I половина содержит в себе и элементы «Темы Времени» – то есть, опять мы имеем дело с гибридом «Колокольчик Времени»! II половина темы имеет отклонение в одноименный минор и звучит ещё таинственней, чем начало. Объединяющая обе несхожие половины тема, выбранная для Вариаций, впервые предстаёт перед нами в высоком регистре и настраивает на лирический, но несколько отрешённый лад. I Вариация представляет собой обычное обыгрывание с опеваниями звуков темы. II и III Вариации с имитационными переключками резко убыстряют темп, при этом гаммообразное сопровождение партии Secondo во II Вариации своей взволнованностью напоминает лирические пьесы Шумана, а в III Вариации даже сама мелодика типично шумановская. Написанная в миноре IV Вариация имеет неожиданно современное звучание, полное страдальческого чувства. Её пронизывает полифония. В задумчивом сползании хроматических мотивов с резкими диссонирующими столкновениями, возникающими от контрапункта, есть что-то зловещее (и опять-же, шумановское)! Полной неожиданностью оказывается и последняя, V Вариация, имеющая характер торжественного гимнического марша (опять же, шумановского склада!). Задумчивое окончание Вариаций с прохождением темы в партии Secondo придаёт всему циклу невероятную загадочность. Несомненно, это «закодированное» произведение ещё предстоит расшифровать, как и все остальные, связанные с лейтмотивами Колокольчика и Времени.

– Конечно, и о Сонате Соль-мажор, и о Вариациях я знала только понаслышке, ведь в 1786 году Вольфганг уже не делился планами с отцом и не отсылал ему ноты всех своих новых сочинений. Но я помню одно его письмо, где он поведал, что сочинил большую четырёхручную Сонату Фа-мажор, и что она на редкость трудна и значительна.

– Я догадываюсь, о каком сочинении идет речь: это грандиозная **Соната F-dur, K.497**, одно из серьезнейших фортепьянных сочинений Вольфганга. Чтобы понять язык этой Сонаты, нужно очень хорошо

вникнуть в его особенности на примере многих инструментальных сочинений Моцарта. Поэтому новичкам она покажется несколько «учёной», но впоследствии они сами убедятся в глобальности её замысла. Смелый, раскованный язык этого сочинения с первой же ноты перебрасывает его в XIX век.

– Я знаю только то, что брат написал эту Сонату в один из трудных периодов жизни, когда интриги Сальери сильно пошатнули его репутацию в глазах венцев. Жизнь представляла вовсе не «радушным сновидением», о котором однажды помечтал Вольфганг в письме к отцу. Её противоречия выбивали из колеи, суэта и склоки загоняли в угол.

– Видимо, это и явилось предпосылкой к серьёзному, мужественному настрою Сонаты F-dur. Наннерль, как вам кажется, нет ли у неё программной подоплёки?

– Для меня это просто красивая музыка. Брат часто повторял, что мыслит музыкой, а не художественными или литературными образами.

– Однако, музыка Сонаты настолько многозначительна, что допускает мысль о необъявленной программе. Но не буду смущать вас подозрениями на сей счёт. Музыка Вольфганга красноречивее любых образных ассоциаций. Постоянное переплетение тем и контрапункт пронизывают всё произведение от первой до последней ноты. Так рождаются декламационные монологи, диалоги, бурные переключки различных голосов. Сценизм сочинения невозможно не ощутить. В моем представлении эта Соната – такая же «опера без слов», как и Соната c-moll, K.457, только более сложная.

Уже то, что Сонату предваряет масштабное вступительное Adagio $\frac{3}{4}$, говорит о глобальности замысла. Гениальная музыка Adagio мгновенно забирает слушателя в плен звуковых ассоциаций: словно одни за другими открываются «ворота ада»! Угрожающие унисонные мотивы, заканчивающиеся резкими аккордами *sforzati*, какой-то таинственной силой вовлекаются всё глубже и глубже в область субдоминантовых гармоний. Гармоническая схема Adagio аналогична той, которую мы впервые встретили в начале Фантазии c-moll, K.475, написанной за год до создания Сонаты F-dur. Но настроение намного трагичней. Тревога и напряжённость окончания Adagio превращают музыку в один сплошной, мучительный вопрос.

Ответа становится бурное Allegro di molto 4/4. В синкопах и акцентах его партий заключено нечто мятущееся. Музыка безостановочно модулирует, словно не находя покоя. Даже полная надежды побочная партия вместо утверждения в тональности доминанты попадает в далёкий Es-dur, из которого с трудом пробирается в C-dur. Но все эти «метания» партий экспозиции – лишь подготовка к неистовой, страстной разработке, которую по накалу борения контрапунктических элементов главной темы можно сравнить лишь с разработкой Финала Симфонии g-moll, K.550. Демоническая кульминация разработки обрушивается на слушателя, как нежданный катаклизм, всё сметающий на своём пути. Вспоминаются лучшие разработки Бетховена и романтиков. Только у Моцарта всё намного сложнее, потому что сопряжено с беспрецедентным полифоническим развитием. Чётко различимые взаимодействия имитационных пластов в трёх разных регистрах рождает ощущение ожесточённого спора трёх действующих лиц – сопрано, тенора и баса. В Коде «персонажи-голоса» уже почти юмористически борются за первенство. Так, на

контрастах самых различных настроений строится вся беспокойная I часть.

Во II части, Andante B-dur, персонажи Моцарта продолжают дискуссию с помощью канонического голосоведения. Тяжёлые переживания сменяются более спокойными и приятными чувствами.

III часть, Рондо-соната, Allegro 6/8 начинается почти жизнерадостно. На редкость мечтательная побочная тема противостоит более резким, насмешливым темам рефрена и эпизодов. Но, начиная с Эпизода d-moll, настроение меняется почти на такое же мятежное, как в I части. Спор трёх «героев-голосов» становится всё драматичнее, всё жёстче. Борьба противоположных сил готова разметать беспомощную главную тему. Внезапно Моцарт останавливает борьбу на уменьшенном аккорде. Наступает момент сосредоточенного раздумья «героев». Ворвавшееся бурное заключение напоминает схватку. Оно подводит к мысли, что «героям» никогда не достичь согласия!

Музыкальный язык потрясающей Сонаты F-dur не схож с музыкальным языком ни одной из Сонат Моцарта. Лишь драматизм роднит её с клавирной Сонатой c-moll, K.457, но, конечно, четырёхручная «Опера F-dur», K.497 намного сложнее и значительнее. Вся Соната, во-первых, новое смелое слово в приемах музыкальной выразительности. Имеются в виду модуляционные вольности, прихотливая смена светотени, сами темы романтического склада, совершенно оторванные от XVIII века, их сложнейшее взаимодействие, взаимовлияние, сквозное развитие, применение лейтмотивов, усложненная гармония и т.д. Во-вторых, эта Соната – такое же техническое чудо, как и фугато Коды Симфонии «Юпитер»: сплошной контрапункт, канонические построения, притом, сохраняется гомофонный характер верхнего голоса и деление тем по сонатному принципу. Местами кажется, что «не хватает ушей», чтобы проследить за всеми имитационными построениями и переплетениями, настолько их здесь много. Канон накладывается на канон, мотив цепляется за мотив. Решение таких сложных полифонических задач больше не оказалось по плечу ни одному из композиторов классицизма. Кажется невероятным, что такую Сонату Вольфганг мог сочинить «в уме», не составляя отдельных контрапунктических эскизов каждого построения!

– Однажды в письме он поведал нам о своём творческом процессе. Как он писал, сначала в его голове все мелодии образовывали «сырое тесто». Тогда его душа воспламенялась, во всяком случае, если ему что-нибудь не мешало. Произведение росло, он слышал его всё более отчетливо, и сочинение завершалось в его голове, каким бы оно не было длинным. Затем он его охватывал единым взором, как хорошую картину или красивого мальчика. Вольфганг слышал его в своем воображении не последовательно (с деталями всех партий, как это должно звучать позже), но всё целиком, одновременно, в ансамбле.

– Слышать одновременно все части произведения? Непостижимо! Лишь один в истории музыки композитор мог слышать так же – это Шостакович. Вольфганг через два века как будто протянул ему руку. Видимо, такая редчайшая разновидность слуха встречается раз в двести лет! После вашего объяснения становится понятным, почему все три части Сонаты K.497 так взаимосвязаны. А он исполнял её при жизни?

– Да, единственный раз, с уважаемым клавиристом Хоффманом, с которым познакомился во Франкфурте-на-Майне. В паре с женщиной

такую Сонату не сыграешь, женские фижмы занимают слишком много места, а ведь пространство клавиатуры – всего пять октав!

– Ах да, верно, как это мы забыли такую существенную деталь? Сейчас на современном рояле – семь с половиной октав, а в ваше время было всего лишь пять! Всего 85 см! Двум худеньким мужчинам и то тесновато! Рукам тоже было тесно на таком крошечном пространстве. Удивительно, что вы с братом, исполняя четырехручные пьесы, не мешали друг другу.

– Ну мы-то были «худышками». Но вообще писать четырехручные Сонаты в наше время было совсем не просто, всё время приходилось заботиться о тесной тесситуре и стройных исполнителях. Следующая Соната Вольфганга тоже была написана для двух «худышек» – симпатичных барышень Нанетты и Бабетты Натторп. И если предыдущая Соната фа-мажор носила «мужской» характер, то эта, до-мажорная – сугубо «женский».

– Вот почему она получилась такой нежной и мягкой! Действительно, Соната C-dur, K.521 совершенно не такая, как предыдущая, более лёгкая, задушевная. Даже громкое унисонное начало I части, Allegro вовсе не зловеще, а торжественно-приподнято. Не бешуют страсти и в протяжённой разработке. Единственный мятежный фрагмент Сонаты C-dur, который невозможно слушать без учащенного пульса – в минорной середине II части, Andante F-dur. Его красота и выразительность настолько совершенны, что Andante мгновенно врезается в память: его ни с чем не спутаешь! Хочется слушать снова и снова! Ну, а III часть, Allegretto, Rondo – задушевная колыбельная песня. Какой контраст с предыдущей Сонатой F-dur!

– Так, наверное, и было задумано. Вольфганг часто писал парные произведения, они обязательно должны были быть контрастными. Это как сама жизнь – белая полоса, черная полоса... По-моему, Соната C-dur была написана последней в ряду четырехручных?

– Да, последней. Итак, четырехручных произведений оказалось не так уж много. Действительно, пять октав мешали создавать масштабные произведения. Не потому ли Вольфганг написал грандиозные Сонату K.448 и Фугу K.426 уже не для одного, а для двух клавиров?

– Логичное предположение. В этих сочинениях одной клавиатурой было бы не обойтись.

– Жаль, конечно, что законченных произведений для двух клавиров всего два. Обращение к двум фортепьяно могло стать «золотой жилой» для вашего брата. Оба шедевра, созданные им в этой области, достигают поистине симфонического размаха, недаром он потом Фугу с-moll K.426 переписал для оркестра, добавив вступительное Адажио.

В конце 1781 года Вольфганг приступил к первому глобальному проекту – Сонате для двух фортепьяно. Первоначальный замысел воплотился в большом фрагменте, рукопись которого была найдена лишь в XX веке. Фрагмент состоит из Larghetto Es-dur (вступление) и Allegro Es-dur (экспозиция I части). В эту музыку влюбляешься с первого звука. Ни с чем несравнимо впечатление от Larghetto Es-dur! После созерцательного эпиграфа-размышления на фоне раздольных нисходящих волн аккомпанемента зачарованно вступает кантиленная тема такой небесной красоты, которой мы больше не встретим ни у Вольфганга, ни у будущих прославленных мелодистов вроде Шуберта, Шопена или Беллини.

– Нет худа без добра. Поскольку фрагмент был неизвестен, никто не смог присвоить себе его божественную тему! Ведь многие композиторы только и делали, что крали у Вольфганга мелодии!

– И иногда «затаскивали» их настолько, что они теряли первозданную свежесть в представлении слушателя! Но продолжу рассказ о найденном фрагменте. Не менее привлекательно его продолжение – Allegro Es-dur, начинающееся с активной, пружинистой главной партии. Очаровательная песенная связующая под конец динамизируется по примеру бетховенских. Порхающие мотивы изящной побочной приводят к громогласному, бурному переходу, за которым следует игривая и в то же время трогательная заключительная. До чего же она оригинальна: трёхзвучные синкопированные мотивы в партиях обоих исполнителей словно затевают бег наперегонки! Невозможно слушать без восхищения! За бурным началом разработки нас поджидает новая красивая тема. Ещё несколько тактов – и разработка перешла бы в репризу, то есть Allegro было бы завершено. Но, увы, и ах... Как раз вчера я из-за подобных неоконченных фрагментов чуть было не поссорилась с Вольфгангом. Меня до сих пор не оставляет в покое вопрос: почему он их не заканчивал?

– Он быстро перекидывался с одного музыкального впечатления на другое, новое. И у нас в Зальцбурге осталось много листочков, разбросанных им по ящикам, в которых уже угадываются начала красивейших произведений. Он оставлял такой листочек всего лишь «до завтра», но приход неожиданного гостя или произошедшее важное событие способны были изменить моего брата до неузнаваемости даже за один день. При этом он переключался на новый музыкальный идеал и на следующий день уже не искал забытый в ящике листочек. Так что вы зря обидели его. Такое легкомыслие в отношении своих музыкальных идей было свойством его характера. И ничего с этим не поделаешь!

– Да я и сама чувствую, что наговорила ему лишнего. Всё же я верю, что он простит меня, ведь Вольфганг такой великодушный! Как бы то ни было, хорошо, что эти фрагменты существуют, они помогают нам проникнуть в творческую «лабораторию» вашего брата. Тем более что Соната для двух фортепьяно D-dur, K.448, которую он создал после «пробы пера» в Es-dur, получилась великолепной. Её неистовая энергия магически приковывает к себе любого. Вся Соната до краёв переполнена выразительнейшими темами и их разработками, своей сногшибательной красотой она захватывает слушателя с первой минуты, и он тут же влюбляется в неё. Посвящена Соната одной из лучших учениц Вольфганга дородной Жозефине Ауэрхаммер. Ясно, что с ней он мог играть только на раздельных клавирах!

– Еще бы! Толстуха возомнила, что брат влюблен в неё! На самом деле это она влюбилась в него до такой степени, что уже не понимала, что он говорит ей всерьез, а что – шутя. Дошло до того, что она распустила слух, что Вольфганг женится на ней. Брату пришлось оправдываться в письме перед нашим строгим отцом, до которого дошли эти нелепые слухи. Но вообще-то преследования Жозефины продолжались еще долго, и Вольфганг еле-еле сумел от неё отбиться.

– Почему же он посвятил ей не только эту Сонату, но и свои воспитательные скрипичные Сонаты 1781 года?

– Потому что она была прекрасной пианисткой и пробовала свои силы даже в сочинении! Для женщины это было весьма смело в наше

время. Он не мог не оценить её талант! Да взять хотя бы эту Сонату – обе партии в ней очень сложны, по-концертному виртуозны. Я-то знаю это по себе, потому что во время приезда брата в Зальцбург в 1783 году мы исполняли её перед друзьями.

– Интересно было бы послушать ваше исполнение моей любимой Сонаты D-dur! Эта Соната сложна не только технически, она отличается и сложностью своего внутреннего мира. То, что она имеет программу, я почувствовала с первого же прослушивания, уж очень непохожей была её музыка на музыку остальных фортепьянных сочинений Вольфганга. Во всех частях отчетливо слышно «тиканье часов». Что это за «часы»? Часы, Минуты, Секунды Жизни, одним словом – Время! Неудержимый бег Времени – вот смысловое содержание всех трех частей Сонаты, каждая из которых написана в сонатной форме, что само по себе тоже уникально!

– Вы меня весьма удивили таким восприятием музыки Сонаты D-dur! Брат мне о её «программе» никогда не рассказывал. Он вообще не любил вдаваться в подробности, говоря о значении той или иной темы. То, что темы были для него чем-то вроде действующих лиц, вполне естественно: он и действительность воспринимал, как театральное действие. Достаточно прочесть его письма, чтобы убедиться в этом. И вообще, он был «человеком театра». И всё же театрализация (или как вы говорите «программа») могла возникнуть в его воображении лишь как нечто вторичное, вытекающее из сложившейся музыки. Навряд ли он задумывался о значении отдельных образов ещё до её сочинения.

– Так думала и я. Но дело оказалось сложнее: в музыке вашего брата присутствуют смысловые музыкальные формулы. Одна из них – «Тема Времени». Впервые музыковеды обратили на неё внимание, анализируя темы Оперы «Волшебная флейта». Как только речь в Опере заходит о «временных понятиях» – вечности, звёздах, будущем – звучит «Тема Времени», представляющая собой нисходящую диатоническую секвенцию из трёх звеньев с гармонизацией I–V₆,VI–V,IV–I₆,V–(I). Мелодия в этой секвенции обычно начинается с терцового тона. Так часы отбивают течение жизни. Так заявляют о себе Вечность и Звёзды! Впервые она появляется в конце Квинтета (действие I, №5) у деревянных духовых и струнных. Неоднократно эта тема звучит в финале I действия (Сцена Тамино с Оратором), её легко узнать в вокальных фиоритурах Арий Царицы Ночи. Узнав о существовании такой темы, настоящего лейтмотива Вольфганга, я занялась её поисками в других произведениях и, конечно, нашла! Она звучит в целом ряде его сочинений, но особенно красноречиво в темах всех частей Концерта для двух клавиров Es-dur K.365, в Вариациях III части скрипичной Сонаты G-dur, K.379, в I части фортепьянной Сонаты F-dur, K.547-а, в Теме Вариаций B-dur, K. 375-с, во втором эпизоде Рондо для стеклянной гармоникки K.617 и в среднем Эпизоде разработки ...III части Сонаты D-dur, K.448! Всё тут же встало на свои места: «Тема Времени» окончательно выдала мне программность содержания этой изумительной Сонаты. Марианна, может быть, вы знаете о «Теме Времени» побольше меня, ведь вы же дуэтом исполняли и Сонату D-dur, и Концерт для двух фортепьяно Es-dur, где эта тема составляет кульминации Andante («позывные Вселенной») и Rondo («неудержимый бег времени»)?

– Это в самом деле любимый «лейтмотив» Вольфганга, и чаще

других он встречается именно в его фортепьянной музыке. Но чтобы отдельный лейтмотив привёл к программности целой Сонаты!?

– А почему бы и нет? Соната D-dur – самая настоящая поэма о Времени. Я даже название ей придумала – «Не думай о секундах свысока». А вот и её содержание:

I часть (Allegro con spirito):

Эпиграф (четырёхтактовое вступление, унисон *ff*) – «не думай о секундах свысока».

Главная партия – неудержимо несутся секунды.

Побочная партия – Хочется затормозить бег времени и вычленишь секунду-форшлаг. Еще форшлаг, ещё секунда. Нет, её не поймать за хвост!

Разработка – на новой, жесткой теме, как приказ: останови и ты свой взор на секундах, ведь они складываются в часы, дни, годы!

Реприза – но видно, никому не дано притормозить бег секунд, и несётся наше время вскачь!

II часть (Andante G-dur, 3/4):

Эпиграф (вступление) – «остановись мгновение, ты прекрасно!»

Главная партия – ты на миг забыл о секундах, выглянул в окно, загляделся на красоту мира. А коварные секунды всё равно «пробиваются» – тиканьем карманных часиков, стенных часов, биением собственного сердца. Во всём слышна пульсация времени!

Связующая партия – я молчу, секунды, не спешите, не убегай и ты, красота мира!

Побочная партия – ну вот, опять вы подмешались, как постоянный фон жизни!

Разработка – ну, дайте хоть немного отдохнуть, не бегите так!

Заключительная партия и Кода – спасибо вам за то, что хотя бы сейчас, в минуту любования миром, вы замедлили свой бег!

III часть (Allegro molto):

Главная партия – Ну вот, опять понеслось! Как лавина, как снежный ком, несется время! Самое страшное, что оно несется бездумно, бездушно, не дает передышки.

Побочная партия – а жизнь так прекрасна, трепетна, неужели, и это ощущение унесёте вы, безжалостные секунды?

Связующая партия – протестую против бесчеловечного бега Времени!

Заключительная партия – и вот уже Время «забило» колоколами со всех сторон, большие башенные куранты бьют радостно и неумолимо. Нужно спешить, – напоминают они.

Разработка (новая тема) – вот и я заметался туда-сюда, еле поспевая за временем.

Средний Эпизод – «Тема Времени»!

Перед Кодой – переключка всех часов (I фортепьяно: тик-так, II фортепьяно: тик-так)

Кода – секунды, ваша полная победа, я проиграл в гонке за вами. Бейте, куранты, во все колокола! Никто не способен остановить бег Времени!

Конец поэмы

– Вынуждена признаться, ваши догадки впечатляют! Как я любила

эту Сонату! Жаль, что больше попыток написать хотя бы нечто подобное для двух фортепьяно у Вольфганга не было!

– Неправда, попытки были. Сначала Вольфганг сочинил 16 тактов начала **Сонаты В-dur, К.375-с** для двух клавиров с посвящением Констанце, которая ещё не была его женой. Красивейшая, дважды повторяющаяся лирическая Тема для Вариаций I части, возможно, стала его первым признанием в любви будущей жене! Пометка на листочке гласит: «Синьоре Констанце Вебер – ах –...». Это «ах» прекрасно подкладывается под первую выдержанную четверть мелодии. Так и напрашивается продолжение в ритме мелодии: «Ах! Милый ангел мой! Навсегда я твой, навсегда, Констанца!». Причём здесь слово «навсегда»? При том, что «навсегда» – временное понятие. Чувствуете, к чему я клоню? Да-да, Тема В-dur представляет собою один из вариантов «Темы Времени»! Судя по простоте изложения, ваш брат собирался играть начатую им Сонату с Констанцей! Но он не продолжил её, как и все пьесы, посвящённые будущей жене. На память осталось лишь начало I части – Тема для Вариаций.

Очень скоро Вольфганг задумал ещё одну, следующую Сонату В-dur. Это подтверждают созданные им в феврале 1782 года **Grave и Presto В-dur, К.375-b**. С мощных унисонных ходов в пунктирном ритме начинается глубокомысленное **Grave**. Их сменяет изумительно красивая нисходящая секвенция, основанная на нежнейшей задумчивой мелодии в верхнем регистре, которая звучит по-особому трогательно, щемяще. Через 8 тактов мелодия **Grave** умиротворённо останавливается на доминанте. Начинается невероятно бурное **Presto** в размере 3/4. Настоящим водопадом звуков обрушиваются каскады ломаных аккордов. Музыка раскручивается, как центробежная пружина, не успеваешь следить. В сознание врзается впечатление всеокрушающего мощного потока, который сбивает всё на своём пути. Даже у Бетховена мало экспрессивных фрагментов, подобных этому. Но **Presto** безжалостно брошено Вольфгангом на 44 такте.

– Возможно, он счёл такое начало Сонаты слишком экстравагантным, а потому непригодным для выступления в Академии, тем более в паре с девушкой. Наверняка, Соната сочинялась снова для Ауэрхаммер, лишь она одна могла исполнить в паре с Вольфгангом такую технически сложную пьесу.

– **Grave и Presto** незаконченной Сонаты В-dur стали последним эскизом Сонаты для двух фортепьяно. Но не последней пьесой! В 1783 году Вольфганг создаёт сложнейшую **Фугу с-moll для двух клавиров, К.426**. Уникальное сочинение занимает особое место и в творчестве самого Моцарта, и во всей музыке XVIII века. Если Соната F-dur, К.497 – прорыв в XIX век, то Фуга с-moll прямоком нацелена в век XX. В отличие от обычной, в Фуге несколько тем, придающих форме черты сонатности. Но новизна формы не имеет здесь решающего значения. Музыка Фуги живёт своей особой, ускоренной жизнью: постоянное нагнетание трагического пафоса заставляет слушать её на одном дыхании. К концу музыка начинает биться, как птица в клетке, а с последними аккордами «эта птица», наверное, в кровь разбивает себе грудь. Задыхающаяся, безумная стретта уже не знает удержу: немислимые наслоения голосов на *ff* передают нестерпимое отчаянье. Всё это воздействует на слушателя на физическом уровне. Заключительный раздел Фуги своей

неистойвой страстью разбудит даже мертвого! Хотя вы снова скажете, что в этой «конструктивной» музыке нет ничего личного, я всё равно слышу в ней крик души! Ещё мощнее звучит эта же Фуга в обработке для оркестра, **К.546**. Там музыка Фуги приобретает более философский смысл благодаря многозначительному вступлению, **Adagio c-moll**, написанному через четыре года, в 1788 году. Своим скорбным характером оно готовит нас к восприятию Фуги, постепенно вводя во мрак, и становится понятным, что Фуга призвана на борьбу с мрачным душевным гнетом, сковывающим силы личности. Конечно, баховские Фуги были прообразом этого сочинения. И многие, кто его слушает впервые, склоняются к тому, что это музыка Баха, забывая, что такой выплеск демонической страсти Бах бы посчитал чрезмерным. Этот демонизм и выдает Вольфганга «с головой»! Хотя сама великолепная тема с её могучей поступью ведёт своё происхождение от баховских тем. Приёмы развития тоже баховские: мотивные вычленения, обращения темы, стретты. Но неуклонная динамика к концу и явная истерия музыки последнего раздела указывают на почерк вашего брата. Когда Фуги в симфоническом варианте не может не потрясать своей исполинской мощью! Нечеловеческая музыка!

Интересно, что Вольфганг, создавая Фугу, хотел предварить её выразительным вступительным **Allegro c-moll (без номера «по Кёхелю»)**, фрагмент которого был найден совсем недавно. «Бетховенская» мощь этого Allegro как нельзя лучше подошла бы к характеру Фуги. Допиши он Allegro – возможно, всё вместе называлось бы «Фантазией c-moll для двух фортепьяно». Но нет худа без добра. Вместо оставленного Allegro Вольфганг позже приписал мистическое масонское вступление – Adagio к оркестровому варианту сочинения. Adagio превратило сочинение уже не в «Фантазию», а в философское масонское откровение.

Гениальная Фуга c-moll стала последним сочинением Вольфганга для двух клавиров. Неужели он сам не чувствовал, что был создан богом для этого жанра? Только Моцарт мог создать такой звуковой баланс между партиями обоих исполнителей, таким разнообразием насытить фактуру, так использовать контрапунктическую технику для взаимодействия музыкальных тем и построений и при этом сохранить ослепительную мелодическую красоту музыки! Всё, что он создал для двух фортепьяно – истинные шедевры, высшие достижения фортепьянной музыки XVIII столетия: **Larghetto** и **Allegro Es-dur (1781 г)**; **Соната D-dur, К.448 (1781 г)**; **Тема Andante B-dur, К.375-с**; **Grave** и **Presto B-dur, К.375-b (1782 г)**; **Allegro c-moll (1783 г)**; **Фуга c-moll, К.426 (1783г)**. И всё создано в один короткий период!

– В этот список нужно добавить ещё Концерт Es-dur №10 для двух клавиров, созданный раньше, в 1779 году в Зальцбурге и посвящённый мне. С каким воодушевлением мы исполняли его ещё до отъезда брата в Мюнхен! Как раз за разучиванием этого Концерта нас застал художник Иоганн Непомук делла Кроче, которому папа заказал большой семейный портрет для нашей зальцбургской резиденции. Правда, на нём мы с Вольфгангом изображены, сидящие за одним роялем. Я обожала этот Концерт. Для меня так и осталось загадкой – почему брат после 1783 года не сочинял для двух клавиров?

– Ауэрнхаммер уехала, а других достойных пианистов, с кем бы можно было играть в паре, Вольфганг в Вене так и не встретил. Вот и

причина. Обидно! Какие бы шедевры родились! С четырёхручными же сочинениями для одного клавира он распрощался позднее, в 1787 году, создав Сонату C-dur, K.521. Правда, в четырёхручном варианте Вольфганг позже записывал произведения для часового органа. Слушатели XXI века плохо представляют себе и внешний вид механических часовых органов, и звучание музыки в их исполнении. Ясно, что в большие стенные часы или куранты встраивался вал с колками, который при вращении задевал не то металлические пластинки, не то колокольчики, и в определенное время исполнял не только бой часов, но и музыку. Те механические органы, для которых писал Вольфганг, не сохранились, они сгорели вместе с музеем восковых фигур графа Дейма. Но ведь прообразом было органное или клавирное звучание этих сочинений, не правда ли?

– Заказ этих пьес в 1791 году графом Деймом, известным под псевдонимом Мюллер, вначале не доставил Вольфгангу никакого удовольствия. Эти механические часовые органчики звучали в отвратительно высоком регистре, всё в сопрановом ключе. Часовой орган состоял лишь из одних маленьких свистулек и на его вкус звучал уж слишком по-детски. Но брату нужно было заработать, и он был готов на всё. Первой пьесой было заказано Adagio и Allegro для мавзолея скончавшегося маршала Лаудона, героя войны с турками.

– Именно поэтому вступительное Адажио f-moll, K.594 для механического органа звучит так непередаваемо печально? Действительно, похоронная музыка. В интонационный строй музыки Adagio пробрались многочисленные масонские лейтфигуры Вольфганга, поэтому музыка так таинственна. Однако таинственность не коснулась второй пьесы. Фанфарные интонации Allegro F-dur (II раздел K.594) торжественно возвещают о победах маршала Лаудона. После величавого восхваления, выраженного музыкой Allegro, снова повторяется I раздел Адажио f-moll. Мы знаем эту пьесу только в варианте для фортепьяно в четыре руки. В нем слышны басы Малой и Большой октав, почему же тогда вы говорите о высоком «детском» регистре?

– Вольфганг записывал голоса на октаву ниже. В механизме часов же всё звучало, как в музыкальной табакерке, от этого даже самые мрачные места превращались в слегка грустные.

– Но я не слышу звучания высокого регистра и в следующей пьесе подобного рода, Фантазии f-moll, K.608!

– Здесь другое объяснение: пьеса предназначалась для более мощного органа, в котором были трубы с басовым звучанием. Поэтому и музыка получилась веселее.

– Произведение обладает полным арсеналом романтизма. Недаром его переписывали и изучали Бетховен и Шуберт. Характерной особенностью музыки, так же как и в предыдущей пьесе, является привлечение в музыку масонских лейтфигур. Трёхчастная Фантазия состоит из Allegro f-moll 4/4 (которое в свою очередь трёхчастно), Andante As-dur 3/4 и варьированного повторения Allegro. Вступительная театрально-драматическая тема Allegro, как ригурнель, обрамляет все части. Средней частью Allegro является мучительная минорная Фуга с долбящим монотонным ритмом. После повторной ригурнели начинается Andante As-dur, более светлое по тону и трогательно-беззащитное, интонационно оно напоминает некоторые мелодии Шуберта. В конце снова повторяется вступительное Allegro, только теперь центральная Фуга становится

двойной и приобретает облик, схожий с Фугой c-moll K.426, такой же мятежный и страстный. Всё вместе заканчивается драматической ритуальной из вступления. Необычная по форме, сложно устроенная Фантазия f-moll – одно из высших проявлений позднего свободного стиля Вольфганга. Она, наверное, звучала в галерее Дейма и тогда, когда в ней выставили его восковую фигуру в настоящем прижизненном костюме. Конечно, это было уже после его смерти. Я с дрожью представляю себе мистическую картину: стоящая в полумраке фигура Вольфганга Амадея Моцарта на фоне звучания его же монументально-скорбной Фантазии!

– Всё это мрачное великолепие сгорело так же, как и разбились вдребезги обе посмертные гипсовые маски брата. Фатум преследовал его и после смерти, он уничтожал все следы пребывания Вольфганга на Земле. Его сыновьям этот же Фатум запретил иметь детей, чтобы даже его крупица не передалась потомкам. Но не будем затрагивать эту мистическую тему... А Фантазия для часов вовсе не оказалась последним сочинением такого рода, Вольфганг написал еще *Andante* для самого маленького часового органчика.

– **Анданте F-dur, K.616?** Здесь снова слышны обороты «Темы Времени» и «Темы Колокольчика». Образовавшийся гибрид «Колокольчик Времени» переводит время как бы в иное измерение, в «зазеркалье Вечности». Отсюда отрешенное, слегка холодное, «звёздное» звучание. Отклонение в f-moll драматически оттеняет нежный настрой всего сочинения, написанного накануне смертельной болезни Вольфганга. Тема *Andante F-dur* очень близка к главной теме II части фортепьянного Концерта B-dur K.595. В ней слышно отрешенное прощание с музыкой, временем, жизнью. Не забудем, что тональность f-moll для Вольфганга – «тональность прощания» и прошедшего времени. Поэтому все пьесы для часовых органов он сочинял исключительно в ней: прощался со Временем. Поскольку смысл сочинений о Времени абстрактен, абстрактна и сама отрешённая, в высшей степени эзотерическая музыка. Такое же отрешённое звучание и у фантастично-призрачных пьес для неведомой нам стеклянной гармоник. Вы не могли бы описать нам этот экзотический инструмент?

– Стеклянная гармоника выглядела так: на стержень, который вращался, были насажены стеклянные чаши, по их краям проводили влажными пальцами, от чего возникал нежный звук. Впоследствии появилась клавиатура, упростившая игру на этом инструменте. Впервые брат услышал невесомое звучание стеклянной гармоник во время гастролей в Вене слепой девушки Марианны Кирхгеснер. Она возбудила в нём живое участие, и он согласился написать ей две пьесы для гармоник, одну из них сочинил с сопровождением ансамбля, другую – для гармоник соло. О, это дивное райское звучание стекла! О нем бесполезно рассказывать, его нужно слышать!

– В XIX веке таких инструментов уже не существовало. Долгое время для исполнения пьес K.617 и K.356 применяли арфу или челесту. И лишь в XXI веке додумались использовать синтезатор, который почти приблизился к тембру стеклянной гармоник. Так, благодаря экзотическому звучанию обе пьесы стали снова «модными». И пусть их исполняют почаще! Это такая красота! Диапазон звучания гармоник – всего две октавы верхнего регистра. Но это не остановило Вольфганга при создании первого шедевра, ***Adagio c-moll* и *Rondo C-dur* для стеклянной**

гармоники в сопровождении флейты, гобоя, скрипки и виолончели, К.617. Сентиментально-восторженное и всё же пронизанное неизбежной печалью Adagio c-moll вводит нас в зачарованный призрачный мир «рая», где нет уже ни тревог, ни боли. А Rondo C-dur напоминает отрешённый, эфемерный танец ангелов в раю. Всё вместе воспринимается, как нереальное видение в замедленной съёмке, как чудный сон. Перед нами безусловно, сочинение масонского толка, об этом свидетельствует обилие масонских лейтфигур. Масон относится к смерти с благоговением и дружелюбием. «Потусторонний сон» должен быть прекрасным!

Адажио C-dur, К.356 (КЕ.617-а) продолжает этот сон, но он еще отрешённое, потому что здесь звучит стеклянная гармоника без сопровождения. Объездив пол-Европы с двумя «райскими» пьесами, Марианна Кирхгеснер всю оставшуюся жизнь «пожинала славу» участия Вольфганга в её судьбе. После первой пьесы на «бис» она исполняла вторую, и эти концерты повсеместно собирали полные залы. Создателя же «райской» музыки в это время уже не было в живых. Была только его музыка, которая постепенно проникала в души слушателей и забирала их в вечный плен. Но мы совсем не говорили о вашей судьбе, а она представляет для нас несомненный интерес, ведь вы были не только любимой сестрой, но и любимой клавиристкой Вольфганга! Как же сложилась ваша дальнейшая жизнь с тех пор, как он уехал в Вену?

– Без брата моя пианистическая карьера постепенно угасла. Я занималась преподаванием музыки до тех пор, пока в 1784 году не вышла замуж за барона Бертольда фон Зонненберга, после чего безбедно жила неподалёку от Зальцбурга, в Санкт-Гильгене, в том доме, где родилась моя мать. Однако под конец моя жизнь была омрачена: я ослепла, потеряла мужа. Снова вернулась в Зальцбург, где волей божьей растила единственного сына, который чем-то напоминал мне Вольфганга, но не имел, конечно, его талантов. Я застала еще те дни, когда творчество моего брата вознесли на божественный пьедестал, и до самой моей кончины в 1829 году визитёры со всех сторон света не давали мне покоя с бесконечными расспросами о брате. Я, конечно, гордилась им и рассказывала всё, что могла. Вольфганг был самым лучшим братом на свете, он всю жизнь поддерживал меня, вселял уверенность, утешал. Как же было не любить его! Его музыка говорит сама за себя, она человечна, полна любви и благодати. Она неотделима от меня! Я готова говорить о ней часами. И всё же мне пора! Скоро рассвет!

– Как я благодарна вам за визит на НЛЮ Вселенной Моцарта! А мы с вами встретимся вновь?

– Конечно. И не только со мной. На эту лавочку приходят все, кто близко знал моего брата. Приятного вам общения с новыми знакомыми! А мне пора! Не сомневаюсь, что мы ещё увидимся!

– До свидания! Очень приятно было познакомиться!...Листочек, вылезай! Ты всё слышал? Как тебе понравилась сестра Вольфганга?

– Она была не во всём правдивой. Её отношения с братом были хорошими только до его отъезда в Вену. Выдающаяся пианистка, Марианна без брата погрузилась в творческий вакуум: её пианистическое искусство осталось невостребованным в провинциальном Зальцбурге. Когда же брат женился на ненавистной «Веберше», Марианна не могла скрыть своих чувств, она даже перестала переписываться с Вольфгангом! Приезд брата с женой в Зальцбург в 1783 году возбудил ещё большую

враждебность Наннерль по отношению к золовке. Она полностью отдалась от брата. Настоящей проверкой её сестринских чувств стала смерть отца. Отец завещал Марианне дом, а вот имущество, приобретённое, в основном, за счёт гонораров Вольфганга, он приказал поделить поровну. Марианна и не подумала выполнять отцовскую волю. Между тем, Вольфганг всё больше бедствовал и однажды в письме к сестре намекнул, что неплохо бы продать все те золотые табакерки и часы, которые он мальчиком получал от коронованных особ, а деньги послать ему. Марианна действительно занялась продажей, но и не подумала выслать брату деньги. В результате случилось сразу две беды: Вольфганг подорвал здоровье в погоне за заработком, а поклонники Моцарта по сей день вынуждены лицезреть пустой дом в Зальцбурге, где сохранились лишь портреты, и совсем нет вещей великого композитора. Наннерль за бесценок продавала и рукописи брата, зачастую неизвестным лицам. Когда Констанца со вторым мужем Ниссеном, страстным обожателем музыки Моцарта, в 1820 году переехала в Зальцбург, то застала там всё в запустении. Супруги выкупили дом и навели в нём порядок. Наннерль же переехала в другой дом и в течение 20 лет (!) избегала встречи с Констанцей. Обе женщины, проживая недалеко друг от друга, до конца жизни так ни разу и не увиделись. Вот такой была сестричка Наннерль!

– Что делать, дочь пошла в отца, а сын был копией матери. Такие разные дети! К тому же отец всемерно подогревал ненависть Марианны к «беспутной» жизни брата в Вене.

– Однако в разговоре с тобой Наннерль пыталась соблюдать приличия и ни разу не обронила плохого слова о Вольфганге! Воспитанная особа! Нотки её возмущения я почувствовал лишь в тот момент, когда ты заговорила с ней о программности Сонат. Что её так покорило?

– Наверное, самой ей никогда не приходило в голову, что Вольфганг может подразумевать в музыке некое содержание. Хотя она знала о существовании «Темы Времени»! А сам ты как относишься к моим попыткам пересказать смысл музыки Моцарта?

– Неоднозначно. Можно усмотреть «Поэму Времени» в Сонате D-dur. Можно согласиться и с «описанием рая» в пьесах для стеклянной гармоники. А вот сложнейшая Соната F-dur, K.497 не кажется мне программной.

– А никто и не говорит о её программности. Но взаимодействие тем, пластов музыкального материала в ней постоянно выдаёт соперничество трёх персонажей. И это слышно!

Я провела эксперимент: пригласила двух девушек-подружек послушать Сонату F-dur, о которой они ничего не знали. Сказала, что Соната называется «Три философа» и показала им репродукцию одноимённой картины Джорджоне. Там изображены романтический Юноша, задумчивый Мужчина и хмурый Старик. Девушки послушали. Воспламенённое воображение подсказало им следующее «либретто Оперы»:

Вступление (Adagio F-dur, ¾)

Занавес открывается. Единственная свеча тускло освещает комнату, где за столом, задумавшись, сидят три философа, сошедшие с одноимённой картины Джорджоне – Юноша, Мужчина и Старик. Двери наглухо закрыты, ведь в городе чума.

I действие (Allegro di molto, F-dur):

Экспозиция (повторяется):

Главная партия: слово берет порывистый Юноша. Он предлагает выйти в чумной город, где их, может быть, ожидает смерть, а может – пир во время чумы! Сидеть взаперти он считает позором.

Побочная партия: его осаждает рассудительный Мужчина.

Разработка – спор Юноши и Мужчины принимает не просто ожесточенный характер – это борьба не на жизнь, а на смерть. Неистовая страсть доводит их до настоящей драки.

Реприза – Старик призывает обоих опомниться. Все снова садятся за стол, но каждый остается при своем мнении.

II действие (Andante B-dur, 4/4):

Экспозиция (повторяется):

Главная тема: слово берет Старик. Его рассуждения о бренности жизни охлаждают пыл Юноши и Мужчины. Старик твердит, что, может быть, они одни останутся в живых после вымирания города от чумы, поэтому должны пережить это тяжкое затворничество вместе, иначе их великое философское учение, которое они так долго обобщали, пропадет и в будущем останется без последователей.

Побочная тема: Юноша и Мужчина под влиянием мудрого старика смягчают свой нрав и начинают вторить ему.

II побочная тема: вся троица обсуждает планы на будущее.

Заключительный раздел: так, то перебивая, то подтверждая мысли друг друга, все постепенно приходят к согласию.

III действие (Allegro, рондо-соната, 6/8):

Главная партия: но мятежный Юноша всё равно не находит покоя. «Вы можете оставаться и продолжать свой великий философский трактат, а я пойду в город. Там – жизнь, здесь – заточение. Я выбираю жизнь, чем бы она ни закончилась», – говорит он.

Связующая партия: Старик урезонивает Юношу.

Побочная партия: Юноша описывает прелести жизни на свободе.

Центральный разработочный эпизод: Мужчина снова вступает в спор с Юношей, но его аргументы не помогают. Бунт Юноши окончателен, он открывает дверь и убегает в город. По ходу слышны реплики Старика, призывающие опомниться. Мужчина неожиданно начинает поддерживать Юношу.

Заключительный раздел: оставшиеся Старик и Мужчина ожесточенно спорят друг с другом, пока не гаснет единственная, последняя свеча. Мужчина не выдерживает и выходит за дверь.

Конец оперы.

Конечно, такое «либретто» – лишь слабый намёк на эмоциональный план выдающегося сочинения. Но зрительный ряд, описанный девушками, будит моё воображение, заставляет пристальней вслушиваться в музыку замечательной Сонаты. Отсюда вывод: неплохо бы иногда подогреть воображение слушателя, давая образный импульс в виде приблизительных ассоциаций, вызываемых музыкой Вольфганга.

– Я думаю, в том не будет греха, если это не повредит его музыке.

– Его музыке ничто не может повредить! Проверено: она настолько всесильна, что ни плохое исполнение, ни безобразные постановки опер, ни модные балетные интерпретации, ни эстрадные обработки –

ничто не способно её испортить, и в этом, кстати, один из её феноменов. Как хочется помочь тем неопытным слушателям, которые на перепутье и сомневаются, вникать ли им в заведомо сложный внутренний мир моцартовской музыки! Этого можно достичь, давая образную характеристику тех сочинений, которые отпугивают своей непонятностью. При этом сочинение сразу покажется легче, роднее, доступнее.

– Всё же, занимаясь такими фантазиями, нельзя переусердствовать! Давай будем говорить об образно-зрительных ассоциациях только тогда, когда программный характер произведения будет очевиден! Иначе нам попадёт и от Вольфганга, и от моцартоведов!

– Ладно, поручаю тебе следить за этим. Однако мы так увлеклись, что не заметили наступления рассвета. Звёзды меркнут. Пора отдыхать. Ведь завтра нас ждёт интереснейшая прогулка по клавирным Концертам Моцарта! Полезай в карман!

Прогулка IV (по фортепьянным Концертам)

– Листочек, вылезай! Смотри, небо опять изменилось! Похоже, наша НЛО переместилась в центр Вселенной. Теперь стал виден экватор, опоясывающий её по кругу, а по его линии – равномерно разбросанные яркие Звёзды. Сколько же их всего? Сосчитала – 27. По-видимому, перед нами Звёзды двадцати семи фортепьянных Концертов Моцарта! С какой же начать?

– Ищи самую маленькую – Концерт №1 F-dur, сочинённый в 1767 году десятилетним Вольфгангом... Ой, опять к нам кто-то летит! Прячь меня скорее!

– ... Добрый вечер! Нельзя ли мне передохнуть рядом с тобой на этой просторной скамье? Я так устал!

– Конечно, можно. Но кто ты, прекрасный юноша?

– Звёздный принц Флориан.

– Звёздный?

– С детства путешествую по звёздам и планетам. Так уж сложилась жизнь. Когда-то я был владельцем крохотной планеты в другой Вселенной. Её украшала самая красивая и гордая Роза. Но мы часто ссорились из-за её капризного нрава и подолгу не разговаривали. Однажды я не выдержал одиночества и покинул свою планету в поисках друзей. Облетел свою Вселенную, попал в соседнюю – с Солнечной системой. Красивая на вид планета Земля, о которой я слышал с детства, меня вовсе не порадовала: почти все её жители оказались слишком приЗемлёнными. Правда, был там один лётчик...

– ...Антуан де Сент-Экзюпери! Так ты – Маленький принц?

– Теперь уже не маленький, как видишь. На Земле я узнал о существовании Вселенной Моцарта. Мне доводилось слушать его музыку – она чудесна. Вот почему меня и занесло сюда. Так хотелось найти для себя новую планету, чтобы отдохнуть от полётов!

– И что же?

– Здесь очень очень мало пустынных планет, почти на каждой кипит жизнь. Но, наконец, я нашёл одну, в которую тут же влюбился. Её хозяевами были Розовые кусты, один прекраснее другого. Планету украшали прозрачные голубые небеса, алые закаты, райские голоса невидимых птиц. И лишь одна мрачная башня посреди чудного сада портила величелие пейзажа. Я старательно обходил её стороной, не переставая любоваться розами. Однажды мне послышалось: за дверью башни кто-то злобно усмехнулся. Недолго думая, я открыл дверь. И тут из башни вырвался ветер. Он был так силен, что кусты начало вырывать с корнями и уносить в пространство. Тщетно старался я сохранить последний куст – безжалостный порыв ветра вырвал и его, и меня. Держась за остатки

куста, я пролетел огромное расстояние по Вселенной. Вскоре от куста остались лишь голые ветки с шипами. Я выпустил их из рук и начал стремительно падать в обратную сторону, пока не оказался вблизи от твоей скамьи. Чудом мне удалось притормозить. Короче, я заблудился. Как мне теперь найти мою планету?

– Вспомни музыку, которая звучала на ней.

– Я не мастер петь. Сначала звучала танцевальная, игривая мелодия в исполнении фортепьяно, которую тут же повторял оркестр. Весёлое соревнование фортепьяно и оркестра составляло основу всей музыки. В ней было слышно пение птичек, колыхание Розовых кустов. Лишь один из фрагментов был тревожным, но он зазвучал лишь тогда, когда я приблизился к зловещей башне. Музыка словно хотела предупредить меня об опасности, но я не дослушал её!

– Если судить по твоему рассказу, то ты находился на одной из планет-частей фортепьянных Концертов Моцарта. Как раз сегодня с НЛО (так называется эта лавочка) Звёзды Концертов видны, как на ладони. Предлагаю посетить все 82 планеты звёздных систем Концертов. Одна из них окажется твоей.

– Но как же мы будем перелетать от планеты к планете?

– Моцарт объяснял мне: нужно пристально всмотреться в желаемый объект, и НЛО мгновенно перенесёт нас на него. Правда, я ещё ни разу не пробовала.

– А с какой Звезды мы начнём?

– Вон с той – самой маленькой. Наверняка, это первый Концерт мальчика Вольфганга Амадея Моцарта. В детстве его звали просто Вольфи. Он был таким же романтичным, как ты, тоже любил звёзды и путешествия. Ему подолгу приходилось разъезжать в карете по разным странам, ведь с шести лет он был артистом – клавиристом, органистом и скрипачом. А ещё – и это самое важное – сочинителем музыки. К десяти годам написал сорок музыкальных произведений, среди них – пять Симфоний. Вначале ему, конечно, помогал отец (Вольфганг и в зрелые годы называл его просто «папа»), известный скрипач и композитор. Вообще-то Вольфи мог обойтись и без папиной помощи, но у него всегда было очень мало времени для записи нот. Однажды в 1765 году, в Лондоне ему исполнил свои клавирные Сонаты знаменитый композитор Иоганн Кристиан Бах. Вольфи сразу сообразил, что их можно переделать в Концерты с оркестром. Так он впервые столкнулся с жанром клавирного Концерта. Переложив Сонаты в партитуры, он мигом получил три красивых **Концерта для клавишина с оркестром, К.107**, которые тут же запомнил и начал всюду исполнять. Но они, несмотря на красоту, были слишком простыми, а Вольфи тогда стремился к виртуозности. И вот перед следующей поездкой в Вену, где он должен был играть перед самим императором, Вольфи решил, что ему нужны Концерты посложней. Но где их взять? Папа подсказал идею: нужно записать «пастиччо» – это Концерты, составленные из музыки разных композиторов. Такое «творчество» тогда не считалось зазорным: известные композиторы – Вивальди, И.С.Бах, Глюк – создавали «пастиччо», подвергая обработке произведения разных авторов. Вольфи перелистал ноты с Сонатами папиных друзей-композиторов Г.Раупаха и Л.Хонауэра и выбрал те части, которые больше всего любил играть. Вместе с папой они переработали их для оркестрово-концертного исполнения, добавив побольше эффектных, виртуозных пассажей и

каденций. Вольфи сам скомпоновал четыре Концерта КК.37,39,40 и 41. Композиторское чутьё подсказывало ему, к какой части музыки одного композитора можно подставить музыку другого. Получались очень даже прелестные Концерты. Но чего-то существенного явно не хватало в средних частях, где, по мнению Вольфи, музыка должна была быть более глубокой, выразительной, прочувствованной. Он знал, у кого её взять, но боялся признаться папе. Дело в том, что когда год назад они были на гастролях в Париже, он слышал, как свои клавирные Сонаты исполнял «немецкий парижанин» Иоганн Шоберт. Это стало настоящим потрясением. Жгуче-страстная, терпкая, одухотворенная музыка Шоберта оказалась откровением для впечатлительного мальчика. Он заболел этой музыкой и запомнил её наизусть от первой до последней ноты. Вольфи хотел бы играть и сочинять только такую же музыку. Папе же Шоберт не понравился, он считал его фальшивым лицемером, интриганом, музыкальным фокусником, завистником. Он больше не хотел слышать о нём. Но музыка Шоберта уже навечно поселилась в душе его сына. Именно благодаря ней он научился писать свои самые смелые, страстные, волнующие произведения. Так вот – когда Концерты для выступления в Вене были уже отредактированы папой, Вольфи тайком записал по памяти две средние части из Сонат Шоберта и переделал их по-своему, да так, что папа и не узнал, чья это музыка. Но так как сказать против такой изумительной музыки папе было нечего, Вольфи было разрешено вставить эти средние части в первые два Концерта. Они украсили их настолько, что и через двести сорок лет эти Концерты не забыты а, наоборот, стали очень популярными. Их всегда исполняют как Концерты Вольфганга Амадея Моцарта. И это справедливо, ведь Вольфи внёс в эти четыре Концерта много своего в обработку тем, разработки, каденции.

– Ну, и какой же из этих Концентов лучший?

– А это мы узнаем, когда побываем в звездных системах этих Концентов. На каждой планете нас будет встречать её музыка. Вглядывайся пристальней! Летим!

...Вот мы и на I планете–части, Allegro Концерта №1 F-dur, К.37. Тебе здесь нравится?

– Да, жизнерадостная планета. Интересно, кто её хозяин?

– Видишь маленький домик? Там видна табличка на двери: «Художник Эрнест». А вот и сам Эрнест выходит из дома с мольбертом и красками, он собирается запечатлеть яркий розовый рассвет на своей планете.

– Мне очень нравится этот юноша. Правда, ему идёт бант на шею светло-салатного цвета? Посмотри, какая чудесная картина у него получилась!

– Под такую музыку и ты бы изобразил рассвет не хуже! А теперь Эрнест смотрит на часы и куда-то собирается, наверное, на соседнюю планету.

– Давай полетим вместе с ним!

– Вот мы и на II планете, Andante C-dur. Королевский дворец, бал, танцы. Как чинно танцуют пары свой галантный танец! Сплошные реверансы. Прибыли иностранные послы. Король представляет им своих дочерей: старшую Анну, среднюю Клару и младшую Сильвию.

– Как они прекрасны, особенно Сильвия! Отчего вдруг так забилося сердце? Как бы с ней познакомиться?

– А ты пригласи её на танец. Ой, смотри, Эрнест тоже здесь! Он рисует портрет Клары, но у него не очень-то получается, ведь девушка на него не смотрит. Понятно: она – богатая принцесса, а он – бедный художник. Но что это? Подул ветер и загасил почти все свечи. Под приглушённую, зловещую музыку появился мрачный незнакомец в черном. Его представляют Королю. Ты не расслышал имени?

– Демор. Кажется, Демор просит руки Сильвии. Конечно, Король с возмущением отказывает ему. Снова загораются свечи. Музыка сразу посветлела. Можно, я приглашу Сильвию на танец?

– Ты – принц, и мог бы меня не спрашивать!

– Жаль, не успел: музыка Анданте отзвучала. Но что это? Принцесса Сильвия исчезла, исчез и Демор! Может быть, они уже на третьей планете? Скорее туда!

– III планета, Allegro встречает нас весельем на площади большого города. Торговцы носятся туда-сюда с товаром, выступают балаганные артисты. Но твоей принцессы нигде не видно.

– Зато я вижу Демора. Слышишь его мрачную музыку?

– Это ре-минор. Слышно, как Демор произносит заклинание. Жаль, не расслышать все слова, я разобрала только два: соль-минор. Смотри, Демор заметил нас и тут же исчез! Опять кругом весёлые, приветливые лица, шутки.

– А мне не до шуток! Нужно немедленно искать Сильвию! От этого Демора можно всего ожидать!

– Тогда летим дальше, к Звезде Концерта №2, B-dur, K.39.

– Летим, и немедленно!

– Ну вот мы и на I планете, Allegro spiritoso. Снова бал, но уже в другом королевском дворце. Все в карнавальных масках, но кивают друг другу, как старые знакомые. Они так увлечены этим занятием, что не замечают нас. Может быть, среди гостей скрывается Демор?

– Нет, его ре-минорной музыки не слышно. Не видно и принцессы Сильвии. На этой планете царит беззаботное веселье. Поспешим на следующую!

– Вот это планета! Серовато-жемчужный туман II планеты, Andante F-dur, окутывает пустынную поверхность призрачным покровом. Эфемерное, таинственное начало музыки погружает нас в волшебный сон. Всё зыбко, невесомо, необычно: мерное сопровождение триолями, иногда вообще без мелодии (это как раз придумал Вольфи), трогательная заключительная тема с полувопросом-полуответом (как будто сам себя о чем-то спрашиваешь), чередование светлого и тревожного настроений. Одним словом, фантастическая музыка!

– Это и есть музыка Шоберта?

– Да, и по этой части Концерта №2 мы судим обо всей его музыке, так как сохранилось очень мало его произведений. Правда же, такое забвение этого оригинального композитора несправедливо?

– Знаешь, о чём я подумал? Раз Вольфи запомнил наизусть его музыку, значит, она где-нибудь снова всплыла, на других его планетах, например.

– Какой ты умный! Так и есть – всё лучшее из Шоберта осело в сознании Моцарта и в дальнейшем стало его путеводной звездой. Но неужели мы совсем никого не встретим на этой планете?

– Смотри, я вижу Эрнеста! Он сидит на скамейке и любовно раз-

глядывает готовый миниатюрный портрет принцессы Клары в золотой рамке. Наверное, готовит ей подарок.

– Но что это? Внезапно музыка помрачнела, зазвучал ре-минор! Быть беде! Злой Демор уже здесь. Ты не слышишь, что он говорит Эрнесту?

– Говорит, чтобы Эрнест никому не отдавал портрет Клары, иначе он превратит его в зайца! А Эрнест, конечно, не верит, смеётся и прогоняет Демора прочь. Демор тут же исчезает, а Эрнест снова погружается в мечты о Кларе. Какая чудесная музыка! Жаль, что мы не можем здесь остаться. Нас ждёт третья планета. Может быть, там мы встретим Сильвию. Полетели!

– III планета, Molto Allegro B-dur встречает нас дивной красотой. Прыгают кузнечики, летают бабочки, цветут розы.

– Эти розы напомнили мне мою планету. А музыка кажется знакомой и родной. Все планеты Концерта №2 мне очень понравились. Только жаль, что здесь нет Сильвии.

– Что ж, может быть, мы найдём её в Концерте №3, D-dur, K.40? Вот мы уже и на его I планете, Allegro maestoso. Какая золотистая, весёленькая планета! Есть на ней и качели, и карусели. Вот к качелям выбегают Анна с Klarой. Как быстро они позабыли о Сильвии! У этих резвущек одно веселье на уме!

– Не хочу даже разговаривать с ними. Летим на вторую планету!

– II планета, Andante A-dur напоминает сонное царство. Звездочки на коричневатом небосводе мерцают печально и отчуждённо. Но одного зрителя и слушателя я вижу – странного мечтателя, надевшего розовые очки!

– Где-то я уже встречал его, помню даже имя: Альфред. Смотри, как он, утопая в мечтах, блаженно улыбается. Вот уж, действительно, он видит мир сквозь «розовые очки»! Пусть продолжает свое занятие, а нам пора на третью планету!

– Здесь, на III планете, Presto Король объявляет начало карнавала. Снова надеваются привычные маски, звучит знакомый веселый танец. Раскланиваясь, придворные напоминают заведённых ключиком кукол, единственное умение которых – танцы.

– Они совсем забыли о Сильвии, как будто её и не было! Легкомысленные создания! Немедленно улетаем отсюда! Но вдруг и на остальных планетах нас ожидает то же самое?

– Вот что: для того, чтобы знать хотя бы приблизительно, что нас ожидает, нам нужно предварительно ознакомиться с чередованием Звёзд Концертов. Посмотрим, на какие группы они делятся.

Итак, самую чётко организованную I группу составляют моцартовские Концерты в тональности C-dur: №8, №13, №21 и №25. Тональный план трёх частей (планет) в них един: C-dur – F-dur (тональность субдоминанты) – C-dur. К этой группе примыкают Концерты №1 и №19 (их тональный план зеркален: F-dur – C-dur – F-dur). Общее в этих Домажорных и Фа-мажорных Концертах – энергичный, открытый характер музыки; основные музыкальные образы в них уравновешены и полны достоинства; в то же время, в тональностях C-dur и F-dur Моцарт ощущает особую свободу, которая открывает ему неожиданные дали. Все средние части этих Концертов с одинаковым заголовком «Анданте» трёхча-

стны или имеют сонатное строение, главные их приметы – мягкая лирика и раздольность. Это «Сфера художника Эрнеста».

Рассмотрим II группу – Концерты в тональности B-dur: №2, №6, №15, №18, №27 и примыкающие к ним Концерты в F-dur №7 и №11 (с зеркальным тональным планом). Си-бемоль-мажорные Концерты в целом лиричней, изящней, чем Концерты I группы. В них преобладает танцевальность (очень много частей в размерах $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$). В средних частях большое разнообразие от двухчастной и трёхчастной формы до вариативной (№15, №18). Игривые образы этих Конcertов полны грации и очарования. Конечно, есть исключения – Концерты №18 и №27. Оба серьёзней, глубже своих собратьев за счёт параллельной тональности g-moll, играющей в них большую роль. Так как тональность B-dur на планетах Концерта №2 показалась тебе родной, будем считать, что все Концерты II группы – твоя «сфера», то есть «Сфера принца Флориана».

III группу составляют Концерты в тональности Es-dur: №9, №10, №14, №22 и примыкающий к ним Концерт №24 c-moll (как зеркальный). Этим Концертам свойственно мрачное великолепие, особая духовность, некоторая суровость, иногда драматизм и патетика. Отдельно выделим тяготение к трехдольности, особенно в I и II частях (вовсе не танцевального характера!). В музыке часто задействованы лейттемы «Времени», «Вселенной», «Смерти» и масонские лейтфигуры. Средние части всех Конcertов III группы глубоки по содержанию, часто они перевешивают крайние части своей особой одухотворённостью, углублённостью образов (тональность c-moll имеет здесь решающее значение). Обладатель этой «сферы» – несомненно, трагический поэт.

– Мне кажется, я знаю его имя. Это Марио, он, как и я, перелетает из Вселенной во Вселенную. Звёздный поэт!

– Значит, будем считать, что III группа – «Сфера поэта Марио».

IV группу образуют Концерты в тональности D-dur: №3, №5, №16 и №26. Они отличаются торжественным блеском, тяготением к двудольности, маршевому пунктирному ритму. Это воистину «коронационные» Концерты. Средние части идиллического характера, с лёгким налётом слащавости. «Сфера Короля».

V группа состоит из двух Конcertов в тональности A-dur: №12 и №23. Особая мечтательность, идеалистическая лучезарность – вот главные достоинства этих романтических Конcertов. Средние части – глубоко личные, интимные, созерцающие внутренний мир романтика-идеалиста. «Сфера мечтателя Альфреда».

И, наконец, последнюю VI группу составляют два Концерта в G-dur: №4 и №17. В этих Концертах музыка крайних частей в G-dur носит жизнерадостный, мужественно-оптимистический характер. Средние части отличаются страстной экзальтацией, мучительным самовыражением, связанным с тональностью «сердечной муки» g-moll. Именно к соль-минору послал Демор Сильвию, а потому сферу Конcertов G-dur мы назовём «Сферой принцессы Сильвии».

Единственный Концерт, не входящий ни в одну из групп (хотя внутри него много смежных черт с Концертами II группы) – это **Концерт №20 d-moll**. В нём преобладает драматическое, порой демоническое начало, связанное с сатанинским нравом тональности d-moll. **«Сфера Демора»**. Как видишь, колдун далеко забрался, так просто его не достанешь!

– Что же нам даёт такое разделение Концертов на группы?

– Перспективный взгляд вдаль. Мы с тобой теперь с интересом начнём следить за развитием моцартовской музыкальной мысли в каждой из групп. И ты сам (уверена в этом!) сможешь предсказать не только все события нашего «детектива», но и местонахождение своей планеты. Вперёд, к Звезде **Концерта №4 G-dur, K.41!**

Как **I планета– Allegro** – похожа на мою Землю! Зеленые лужайки, ручейки, ласковое солнце, голубое небо, большие города и сёла! Очень «земная», жизнерадостная музыка! Но наших знакомых я нигде не вижу.

– Тогда летим дальше! Ведь в этом Концерте обязательно должен встретиться соль-минор!

– Вот мы и на **II планете, Andante g-moll**. Тихая, грустная лунная ночь. Таинственные тени, легкий шелест плакучих ив. Кого оплакивает эта безутешная музыка?

– Не знаю, только я весь в слезах, и сердце трепещет от неведомой муки. Посмотри, что это сияет там, вдали?

– Стайка светлячков. Нет, постой, за этой стайкой я вижу светлую фигурку и силуэт принцессы Сильвии! Она словно парит над землей, уплывая от нас, как облако.

– Я попытаюсь догнать её. Принцесса, остановись!

– Она не слышит тебя. Без сомнения, Демор заколдовал её. Музыка подходит к концу, и принцесса улетает от нас всё дальше и дальше. Она умчалась в очередной соль-минор Моцарта.

– Тогда нужно, не рассуждая, и нам переместиться туда!

– Мы ведь не знаем, куда именно! Соль-минорные отклонения встречаются чуть ли не в каждом Концерте. Так мы можем и упустить Сильвию. Я, например, чувствую, что соль-минор непременно встретится на следующей **III планете, Molto allegro**, ведь такая многозначительная средняя часть не может не откинуть тень на Финал Концерта. Летим!

– Смотри, какая великолепная планета! Солнце, ветер, горы и дорога без конца. Не нас ли дожидается эта карета с четверкой лошадей? Садись у правого окна, а я сяду у левого, чтобы не упустить принцессу из виду. Поехали!

– Как понеслась наша карета, дух захватывает! Красивые пейзажи так и замелькали за окном! Но что я вижу: в окружении облачка светлячков впереди нас пролетела тень Сильвии! Я же предсказывала, что здесь встретится соль-минор! Послушай, каким трепетом полна музыка **средне-го Эпизода**, какие мятежные, задыхающиеся пассажи следуют за ней. Музыка, как ветер, подгоняет нас навстречу мечте – принцессе Сильвии.

– Но она, как Синяя птица счастья, улетает от нас! Остановим лошадей! Я сам побегу за ней!

– ...Ну что, не догнал?

– Дорогу преградил коварный Демор.

– Не забудь, что Демор тоже порождение Моцарта. Он знает все тайны его музыки. Одну из них теперь знаем и мы: т а й н у у с к о л ь-

з а ю щ е й к р а с о т ы! Самые чудные мелодии, построения, эпизоды у Вольфганга проскальзывают как бы между прочим и, не заостря на себе пристального внимания (совсем не так, как у многих других композиторов, лелеющих свою «гениальную» музыкальную находку и заставляющих нас любоваться ею снова и снова), бесследно исчезают, оставляя нам ощущение недосказанности. Это и побуждает слушать его музыку до самого конца. Вдруг за генеральной паузой очаровавшая нас мелодия снова появится и приобретёт чёткие границы и очертания? Но нет, увь, она улетела в небеса, как твоя Сильвия, а её сменила новая погоня за красотой. Но не отчаивайся! Давай приостановим нашу гонку, отдохнём на лавочке и подведём первые итоги: как тебе понравились четыре Концерта-«пастиччо»?

– Очень милые. Особенно второй и четвертый, где музыка довела меня до слёз. Кстати, чью же музыку использовал Вольфи на II планете Концерта №4?

– Это Соната Германа Раупаха, искусно переделанная Вольфи. Не забудь, что хозяину этой Вселенной было тогда всего лишь десять лет, и мы можем только радоваться за него, слушая эти великолепные Концерты. Они делают ему честь. Но после их создания Вольфи больше никогда не брал чужих мелодий для обработки. Он подрос, стал Вольфгангом, и в семнадцать лет написал настоящий, большой, а главное, «свой» Концерт. Это **Концерт №5 D-dur, K.175**. Его уже неуместно сравнивать с «образцовыми» Концертами сыновей великого Баха. Во всём чувствуется другой, могучий размах! В этом Концерте столько новизны в построении частей, в усилении симфонизма, в обогащении музыкального развития с помощью контрапункта, во взаимодействии солиста и оркестра! Короче – это новое слово в концертном жанре XVIII века. Да ты сейчас и сам во всём убедишься. Летим к нему!

– I планета, Allegro, встречает нас праздничной шумихой, литаврами. Наверное, здесь намечается праздник!

– Ещё какой: въезд Короля в столицу империи. Народ приветствует его и дочерей, подбрасывая шляпы. А побочная – игривая и нежная тема – изображает кокетливых девушек, наблюдающих за торжеством с балкона. Вольфгангу свойственны такие контрасты. Но, несмотря на них, музыка части, да и всего Концерта в целом спаяна у него в единый, крепкий узел. Какой-нибудь неувимый оборот, ритмическая фигура или общий образ – всегда есть что-нибудь, объединяющее все части Концерта в единое целое. Вот и в этом Концерте основная тема (связанная с Королем) как бы перекидывает образный мостик к третьей части, а побочная нежная – ко второй. Радостное оживление I планеты должно, конечно же, перейти в контрастный настрой музыки II части, Andante ma un poco Adagio, G-dur.

– Так оно и есть. Нежная, безмятежная II планета изображает зеленый луг, утопающий в цветах.

– Соль-мажор – это ещё и «пасторальная тональность» у Вольфганга. Посмотри, на этом лугу гуляют томные розовощёкие пастухи и пастушки. Слышны их призывные меланхоличные вздохи. А вот в тени дубрав присела принцесса Клара, она читает письмо от Эрнеста. Щёки девушки зарделись, наверное, в строках письма она находит много лестного для себя, иначе бы не улыбалась такой блаженной улыбкой. Музыка убаюкивает Клару, и она засыпает под дубом с письмом в руке. Какая

трогательная безмятежность! Но посмотрим, чем нас порадует III планета, Allegro.

– Мы вернулись в город, во дворец, где начинается торжественный пир в честь Короля. После пышного танца Король приглашает всех за стол.

– Слышно, как в побочной партии суетятся вокруг стола слуги, чуть не сталкивая друг друга с ног. Король произносит приветственный тост и все поднимают бокалы. Неожиданно приходит богато одетый иностранец в маске. Он преподносит Королю шкатулку с сокровищами и просит руки Клары. Король в замешательстве. Он требует времени на раздумье. Кивнув, иностранец исчезает. Никто и не догадывается, что это Демор. Пир продолжается и заканчивается на самой торжественной ноте. «Единство в многообразии» пронизывает всё Allegro, и это новое завоевание Вольфганга оказалось впереди попыток всех современных ему композиторов. Написав этот Концерт, он сразу стал непревзойдённым и уникальным мастером XVIII века в этом жанре, и сравнивать его с кем-то из современников бесполезно. Тебе-то понравился этот Концерт?

– Еще бы! И въезд Короля, и сон Клары, и бойкое, суетливое Аллегро III планеты!

– А Вольфгангу, наверное, хотелось, чтобы финальное Аллегро в форме Рондо было еще более эффектным. Поэтому потом, в Вене, выступая в своих концертах-Академиях, он при игре Концерта №5 заменил его на новое Рондо D-dur, K.382. Написанное с невероятным юмором (Вольфганг ввел в него смешные кадансы, иронично подчеркнул «несерьезные» взаимоотношения тоники и доминанты, в мажорные эпизоды вставил капризные вкрапления минора), Рондо D-dur стало его постоянной пьесой на «бис», поэтому дальше он исполнял его отдельно. Недаром оно получило название Концерта №28 D-dur! Но конечно, это только обычная концертная часть – Рондо.

– Насколько я понял, все Финалы моцартовских Концертов сочинены в форме Рондо?

– Почти всегда для Финалов Моцарт применял усложнённую форму Рондо – так называемую Рондо-сонату. Достоинством такой формы было то, что кроме трёх разнохарактерных Эпизодов, чередующихся с Рефреном (главной темой), существовала ещё и разработка, как в сонатной форме. К тому же все темы Рондо-сонаты связаны сонатными соотношениями тональностей. Моцарт, как никто, развивал форму Рондо-сонаты в Финалах своих инструментальных сочинений. Например, часто перед последним рефреном он вводил каденцию солиста, что было новшеством.

– А в каких формах сочинялись I и II часть Концертов?

– I часть, Allegro – всегда в сонатной форме с двойной экспозицией. Сначала звучит экспозиция оркестра (*tutti*), потом – экспозиция фортепьяно (*solo*). Вступление нескольких *tutti* (их число колеблется от 4 до 6), перемежаемое звучанием технически сложных *solo*, образует каркас этой классической формы, ведущей своё происхождение ещё от барочных форм. В состязании с оркестром, демонстрирующим силу компактного звучания, солист выявляет возможности своего индивидуального высказывания – лирического и виртуозного. Перед последним *tutti* наступает генеральная пауза – долгая выдержанная остановка на тоническом квартерсекстаккорде, вслед за которой звучит каденция, импровизируемая

солистом. В каденции можно использовать любую из тем, прозвучавших до неё, или даже несколько тем. Главное назначение каденции – продемонстрировать виртуозные возможности пианиста. Под конец каденция замедляется и переходит в трель, которую подхватывает последнее *tutti* оркестра. Так, в громогласном согласии фортепьяно и оркестра обычно завершается I часть.

II часть Концерта у Моцарта чаще всего проходит в специальной форме Adagio, трёхчастной репризной форме, в которой I раздел – законченное построение, использующее две мелодии, II раздел – на новой теме, а между разделами помещаются переходные связующие, иногда довольно протяжённые построения. Эту форму непременно венчает развёрнутая Кода, в которой принимают участие и солист, и оркестр.

Лишь иногда Моцарт в средних частях использует другие формы, например, двухчастную (№№1,2), сонатную (№№4,6,8), форму свободных Вариаций (Концерты №№ 15, 17, 18, 22) или Рондо (Концерты №№ 16,20,24).

– Но ведь все эти формы были изобретены ещё до Моцарта?

– Зато он обогатил их новыми, неведомыми возможностями. Так, например, в I части Концерта №20 d-moll II экспозиция (solo) начинается с новой темы. Никому до Моцарта это не приходило в голову. Примеров много. Почти в каждом Концерте мы столкнёмся с новой трактовкой формы и её содержания.

– После Пятого Концерта, который так удался, Вольфганг, наверное, только и делал, что сочинял Концерты?

– Но не для клавира, а для скрипки и даже для фагота! Два года подряд он не на шутку увлекался скрипкой, он же был талантливым скрипачом, первой скрипкой в оркестре архиепископа Зальцбургского. Лишь в 1776 году, в двадцать лет Вольфганг написал свой новый клавирный Концерт №6 B-dur, K.238. К этому времени он сильно повзрослел, испытал первую любовь, первые разочарования, неудачи. Его музыка той поры как никогда романтична. Летим на I планету, Allegro apperto?

– Какая прелесть! Ранняя весна, ветерок, запах распускающихся почек. Два резвых скакуна уже ждут нас, чтобы прогулять верхом по прозрачному весеннему лесу. Радость от весеннего обновления природы придаёт скакунам отваги в преодолении бурных ручейков. Лишь брызги в стороны! Веселая прогулка! Музыка дышит молодой энергией, она свежа, как сама весна. Всё же нам пора дальше!

– И здесь, на II планете, Andante un poco Adagio, Es-dur, тоже весна. Зачарованная река медленно несёт свои воды под нависшими кронами деревьев. Смотри, кто-то плывет по ней на лодочке. Незнакомец изящно взмахивает рукой, задумчиво произносит рифмы и записывает стихи в свой блокнот:

Опять весна! Опять какой-то гений
Мне шепчет незнакомые слова,
И сердце жаждет новых песнопений,
И в забвенье кружится голова...

– Это же стихи Марио, того самого звёздного Поэта, о котором я тебе рассказывал!

– Марио, как и мы, полон весеннего томления. Нежная, созерца-

тельная музыка льётся неторопливо, как в сладком сне. У меня есть одно волнующее предчувствие, а у тебя?

– И у меня. Всё сходится: моя тональность В-dur, любящая отклоняться в g-moll, лирический, романтический настрой I и II планет, весенний трепет, обязывающий Вольфганга выпустить свою «синюю птицу» в полёт. На третьей планете нас ждёт соль-минор! Скорее туда!

– Вот она, приветливая III планета, Allegro в форме рондо. Тропинка, вьющаяся среди виноградников, зовёт вдаль как никогда. Снова весенняя свежесть (так и хочется назвать весь Концерт «Весенним!»), пение птичек, а вдалеке я вижу поле с первыми нежными всходами. Под главную танцевально-изысканную тему (рефрен) так и хочется пробежаться вприпрыжку!

– Какая веселая пробежка! Кажется, вдалеке слышны и наигрыши пастушечьих свирели, и охотничьи рога. Весенняя суета опьяняет.

– Это игривый I Эпизод вскружил тебе голову. А вот в соль-миноре начинается II Эпизод... Сильвия! Я вижу её. Беги, беги быстрее!

– О, как забилось сердце, чудесная полётная песенная тема так и гонит вдаль, за мечтой! Я уже держусь за её шлейф! Остановись, принцесса!

– Осторожнее! Откуда-то с подветренной стороны подлетела тёмная тень Демора, он вырывает шлейф, и вихрем закружив принцессу, уносит её в космическую даль!

– ...И после таких душераздирающих событий Моцарт, как ни в чём ни бывало, подменяет всё веселой мелодией рефрена? Сущее издевательство!

– Нет, не издевательство, а музыка, в которой промелькнула тайна, и каждый волен расшифровывать её по-своему. Для тебя самым весомым стало появление соль-минора Сильвии, а для кого-то – ре-минорное вторжение безумного Демора. А кому-то этот всплеск эмоций даже не успеет броситься в глаза на фоне игривого бега музыки рефрена и остальных эпизодов. Различное восприятие, различное истолкование слушателями таких эпизодов – ещё одна из загадок Моцарта. Сколько людей – столько и мнений. Он каждому говорит «с в о ё!» И всё же именно за эти моменты «вторжения тайного» мы больше всего и любим его музыку. Так заинтриговывать слушателя больше никто не умеет!

– Тебе легко рассуждать: ты не ищешь ни своей планеты, ни любви, ни подвига в жизни! У тебя на уме одна музыка. Но разве она не обман воображения?

– Тогда обманом воображения являются и твоя планета, и любовь, и будущий подвиг! Ведь они – производное от музыки Моцарта, которая раздвинула твои горизонты! А так бы ты до сих пор и сидел на чужой планете вроде моей Земли!

– Кажется, я начинаю понимать! Но нам пора дальше. К какой группе относится следующая звёздная система?

– К твоей. Но Концерт №7 F-dur, К.242, вообще-то, выпадает из нашей цепочки. Дело в том, что этот Концерт, называемый «Лодрон», написан для трёх клавиров. Это, наверное, единственный Концерт подобного рода вообще. Он посвящен зальцбургской графине Лодрон и её дочерям Алоизии и Жозефе, большим модницам. Неспроста в музыке Концерта слышна особая поочередность действий, как будто исполни-

тельницы по очереди демонстрируют друг другу наряды или обмахиваются веерами. И если поначалу I планета, Allegro пытается маршевым ритмом передать повелительный характер заносчивых графинь, то постепенно музыка всё больше смягчается, рисуя нам милых, галантных, воспитанных девушек, какими сквозь наряды и веера пытается увидеть их Вольфганг. II планета, Adagio B-dur даже отличается поэтичностью. Впечатляет и III планета – Рондо в темпе Менуэта, музыка которого на редкость разнообразна и своенравна. В этом Концерте нет ни усложнений, ни виртуозности, ведь он рассчитан на скромные пианистические возможности богатых заказчиц-дилетанток.

А вот для ученицы своего отца, прекрасной клавиристки графини Антонины Лютцов Вольфганг написал более утонченный, изысканный Концерт №8 C-dur, K.246. На него обязательно нужно слетать.

– Конечно. Наверняка, нам удастся узнать продолжение истории Эрнста и Клары!

– Вот и I планета, Allegro aperto. Эрнст пришел во дворец. Он хочет попасть на бал, чтобы увидеть Клару. Бал ещё только начинается. Главная тема приглашает всех в зал. Побочная тема изображает придворных, занимающих места. С началом партии солиста в зал входит Клара. Эрнст прячется за колонной, делая вид, что набрасывает эскиз зала. На самом же деле он следит за Klarой. Девушка тоже ищет кого-то взглядом. Наконец, она заметила Эрнста и сама подходит к нему.

– Эрнст показывает ей готовый портрет в золотой рамке, и тут же, видимо, рассказывает об угрозе Демора превратить его в зайца, потому что оба смеются, а музыка имитирует прыжки зайчика, которые, шутя, передразнивает шаловливая Клара. Тут же принцесса рассказывает, что её просватал богатый иностранец, но она просит Короля отказать ему (в разработке звучат тревожные мотивы в a-moll и d-moll). Вскоре Клара снова возвращается к шуткам, после чего её приглашает на танец богатый вельможа. Эрнст в замешательстве, он не имеет права даже потанцевать с любимой девушкой. Что же будет дальше?

– Это мы узнаем здесь, на II планете, Andante F-dur. Тёмный вечер. Клара из зала вышла на балкон вдохнуть прохлады. Прекрасна главная партия, передающая атмосферу вечерней тишины. Вышел вслед за Klarой и Эрнст. В побочной партии он признаётся Кларе в любви. Слышишь, как красиво?

– Очень! Вот бы Сильвию сюда, чтобы она послушала со мной эту волшебную музыку!

– У тебя и Сильвии будет своя волшебная музыка. А это Анданте и в самом деле – одна из самых поэтичных средних частей Моцарта. Такой музыкой можно тронуть даже самое чёрствое сердце!

– Посмотри, под музыку разработки Эрнст снова достаёт портрет Клары из-за пазухи. Девушка просит подарить ей его.

– В тот же миг художник забывает об угрозах Демора и дарит портрет Кларе. Какой опрометчивый поступок на фоне вторжения реминора! Демор, конечно же, рядом, подсматривает и подслушивает. Но Клара с Эрнестом забыли обо всём, кроме своей любви. Звучат взаимные признания, влюбленные готовы без конца смотреть друг другу в глаза.

– И тут мы переносимся на III планету, Tempo di menuetto, снова в зал, где бал подходит к концу. Звучит последний менуэт, и Клара приглашает на танец сам Король. Она еле успевает спрятать подаренный

портрет в ридикюль. Но вот начинается романтическое Trio a-moll (средняя часть Менуэта). Клара не выдерживает и выбегает на балкон, чтобы ещё раз увидеть Эрнеста. Но его нигде нет. Печальная принцесса возвращается в зал, где продолжается менуэт. Неясные предчувствия терзают её. Лишь в самом конце танца она обнаруживает пропажу ридикюля с портретом.

– Нам-то ясно, чьи это проделки! Теперь мы узнаем о судьбе Эрнеста только в Концерте №13 C-dur – это его следующая Звезда.

– А со Звездой Концерта №8 так не хочется расставаться! Каким поэтичным получился он у Вольфганга, всё в нем дышит радостью первой любви!

– Я думаю всё оттого, что сам Вольфганг был в пору этого Концерта «по уши» влюблен в какую-нибудь принцессу.

– Наверное, у него тогда впервые появилось несколько девушек-учениц (ему и дальше везло почему-то именно на девушек-учениц!). Ещё бы такой пылкий, темпераментный юноша да не влюбился!

А вот что с ним случилось через полгода, в январе 1777 года, не знает никто. Но его музыкальный язык стал совершенно другим, очень серьезным, мужественным. В это время, проездом на гастроли в Зальцбурге остановилась французская пианистка Женом (мы даже не знаем её имени!). Послушав музыку Моцарта, она сразу же поняла, что лучше, чем он, Концерта для нее никто не напишет, и заказала ему Концерт. Польщённый вниманием знаменитости, Вольфганг тут же принялся за сочинение. Он представлял себе, как мадемуазель Женом будет исполнять его в Париже, куда он уже давно устремлялся мечтами, но не мог вырваться из зальцбургского плена. «Нужно написать такую музыку», – думал Вольфганг, – «чтобы в Париже заинтересовались мною, как композитором и захотели меня там видеть. Чтобы все заговорили обо мне, как о серьезном мастере!». Наивный! Он не знал, что в Париже клавирные Концерты давно не в моде, все слушают лишь Оперу и ценят лишь оперных композиторов. Но, с детства не бывавший в Париже, Моцарт в радужном свете вспоминал свое «парижское турне» в восьмилетнем возрасте, тогдашний восторг парижан, концерт в Версале, а главное – Шоберта! Вот она, отгадка – его Концерт обращен к кумиру детства, любимому композитору и клавиристу! Моцарт не знал, что Шоберта давно нет в живых, и слава его к этому времени настолько угасла, что в XX веке с большим трудом удалось отыскать крупницы сведений о его жизни и несколько случайно сохранившихся произведений.

Итак, цель Концерта №9 Es-dur, K.271 – продемонстрировать миру своё истинное, серьезное, значимое лицо. Лицо нового, бесстрашного музыканта (такого же, как Шоберт когда-то!). Вот почему этот Концерт резко отличается от других. Прежде всего, впечатляет симфонический размах, партии всех инструментов индивидуализированы, сам же оркестр то противопоставлен солисту, то мастерски поддерживает его и, хотя связь солиста с оркестром сокровенна и глубока, но солист впервые обозначен, как гордая и независимая Личность. Личность поэта, импровизатора, драматурга, философа. Личность нового человека!

Какой мужественной свободой наполнено это гениальное сочинение! Здесь есть всё, что возникнет в поздних Концертах: выразительнейшие темы, переливы настроений, внутренний накал, передающийся от части к части. Давай послушаем!

– Этот Концерт похож на одухотворённые стихи Марио!

– Моцарт и сам был таким поэтом. Его музыка передает чувства точнее и тоньше, чем любые слова. Летим к I планете, Allegro!

С самого начала следим мы здесь за противоборством воинственных тем у оркестра и лирических – у солиста. Необычно трепетные реплики фортепьяно в разработке и репризе готовят нас к чему-то романтическому.

– Да, невозможно слушать без волнения! Всё время ждёшь то ли объяснения, то ли исповеди Поэта. Наверное, всё самое важное случится на II планете! Летим!

– Вот и II планета, Andantino c-moll. Характерна уже сама тональность – до-минор. Andantino – первая минорная пьеса Моцарта после очень долгого перерыва. Его минор как будто специально ждал этого случая и прорвался здесь с демонической силой. Итак, перед нами исповедь Поэта. Жалоба, горечь, суровый укор неумолимой судьбе пронизывают эту исповедь, идущую прямо из глубины сердца. Поэт пытается побороть свою обречённость, обращая взор к красоте мира, как к прибежищу душевного покоя. Но безуспешно. Его одиночество в этом мире все безысходнее, гнёт роковых сил всё ощутимее. Это Андантино – одно из самых трагических высказываний Моцарта, полное обнажение его страдающей души. Изумительная музыка. А как ты думаешь, что нас ждёт на III планете, Rondo?

– Дорога в Париж! Музыка походит на быструю скачку. Поэт мчится за мадемуазель Женом. Вот он уже в Париже, где выступает с концертами (даже слышна его импровизация перед публикой). Все в восторге от него. Принцесса-красавица приглашает его на Менуэт. Он так хочет верить в своё счастье! Но мечты оказываются лишь сладким сном. Проснувшись, Поэт с иронией вспоминает свой несбыточный сон.

– С твоими предположениями нельзя не согласиться. Итак, этот Концерт своей мужественной поэзией и серьёзностью не похож ни на какие другие. Он так и стоит особняком во всём творчестве Моцарта!

Правда, таким же особняком стоит в его творчестве и следующий Концерт №10 Es-dur, K.365 для двух фортепьяно – наша очередная звездная система. Видишь, она на значительном расстоянии от предыдущей? Дело в том, что Вольфганг после Концерта №9 два года не писал клавирных Концертов. За это время очень многое изменилось в его жизни: он действительно побывал в Париже, но вместо счастья и понимания нашел там полный враждебности и склок артистический мир. Молодой немецкий композитор со своими Симфониями и Концертами никому там не был нужен. Парижским несчастьям не было конца: на его письма не отвечала любимая девушка Алоизия Вебер, по которой Вольфганг тосковал всё сильнее; его мать, с которой он поселился в тесной комнатке, заболела и умерла. Наконец, у него подошли к концу деньги, и отец в письме приказал ему немедленно вернуться домой в Зальцбург. «Парижский план» рухнул со всеми смелыми надеждами и мечтами. Вернувшись в Зальцбург, Вольфганг снова оказался на службе у ненавистного архиепископа. Всё светлое в его жизни было перечеркнуто. Но странное дело, мечты не оставляли его в покое, давая толчок светлой, жизнерадостной музыке. Вот и этот Концерт №10 – снова мечтательная греза о красоте мира. Написал его Вольфганг для исполнения вдвоём со своей сестрой, потом он играл его в Вене с ученицей Жозефиной Ауэрн-

хаммер, так что Концерт – наполовину «женский», наполовину «мужской». К тому же, это первый Концерт, написанный не для клавесина, а для нового пианофорте, которое Моцарт сразу же оценил по достоинству.

Удивительна внутренняя энергия этого сочинения. С первого же звука в нем с силой раскручивается упругая, упрямая центробежная музыкальная пружина, поэтому слушаешь его на одном дыхании. Концерт необычен и многими другими деталями, например, интонационным родством тем и сквозным развитием. При этом три его планеты как бы объединяются в одну, на которой всё и происходит. Скорее к ней!

– На этой планете царит звёздная ночь. Океан катит грозные валы к суровым береговым скалам.

– I часть, Allegro начинается сердитым прибоем. Рокот волн смягчается лишь на время. Слышно приближение всадников! Это Марио с Альфредом, они спешат к компании матросов, поджидающих их у костра. Небольшая пирушка, затеянная матросами, позволит нам подойти поближе и послушать их разговор.

– Марио делится планами с Альфредом. Оказывается, он собирается на небольшом судёнышке с нанятыми матросами преодолеть океан, чтобы попасть в Царство Царицы Ночи. Марио нетерпеливо ждёт своего лучшего друга Эрнеста, чтобы навсегда попрощаться перед дальней дорогой. Но почему-то Эрнеста до сих пор нет.

– Как же поплывёт Марио? Ведь буря не утихает. В разработке музыка изображает огромные волны, обрушивающиеся на берег одна за другой. Неспойно на душе у Марио (его главная тема в репризе проходит в миноре), задумчив и Альфред. К концу Аллегро волна накатывает на волну, и всё сливается в единую рокошущую стихию, показывающую величие и мощь океана. Матросы засыпают. Марио и Альфред замороженно смотрят на небо. Звучит «звёздная тема» или «Тема Времени», как её принято называть.

II часть, Andante B-dur (тебе должно быть это близко!) как раз и изображает величественную картину звёздного неба. Прямо в душу проникают ликующие моцартовские звуки, полные любви к Вселенной, как к самому гармоничному, идеальному образу бытия.

– Под эту божественную музыку я невольно стал смотреть на Звёзды, мерцающие над нами, и мне представилось, что я подлетаю к каждой, люблю её, и потом, в конце Анданте, когда оба фортепьяно играют во всю мощь, обнимаю их всех вместе, как родных!

– Ну, я смотрю, под влиянием музыки Моцарта ты становишься настоящим поэтом! А что же наш Марио? Он тоже читает стихи:

Что за свет, пронзающий навывлет,
На мерцающие звёзды вылит?
Бьётся сердце в их манящем свете,
Бьётся вне – и времени, и смерти!

Марио в последний раз вглядывается во тьму скал, из-за которых может показаться Эрнест (недаром в среднем разделе Анданте в до-миноре звучит «тема Эрнеста», которая в этом же виде переключается в III часть Концерта №13). Увы, его не видно. И снова бездна звездного неба притягивает взор поэта, маня вдаль. Оба фортепьяно, сливая голоса в общем *forte*, передают волшебные «позывные Вселенной» (секвенцию

«Темы Времени»). Незабываемый момент – мы слышим главную тему всей Вселенной Моцарта, Гимн его Вселенной!

III часть, Allegro, рондо-соната, с первых же звуков призывает к действию. Главная тема (рефрен) быстро приводит в чувство всю компанию своим бодрым характером. Марио прощается с Альфредом и спешит на корабль. **I эпизод** передаёт спешку, суету. Часы начинают отсчет нового этапа жизни Марио, тому свидетель – «Тема Времени», подгоняющая путников (кстати, именно в этом произведении перед нами предстают эталоны звучания этой важнейшей моцартовской формулы!). Посадка завершена. Судно отчаливает. Между тем, снова начинается буря. **II эпизод** (разработка) изумителен своей наглядностью: это, действительно, до-минорная буря, спорить с которой бессмысленно. Патетический центр эпизода основан на триольном «тарантелльным» ритмическом рисунке (в любимом размере 6/8!), усиливающим огненную, моторную стремительность движения. Неистовое бунтарство этого раздела уникально для искусства XVIII века. Перед нами бурнопламенный романтизм середины XIX века (вспоминается «Революционный этюд» Шопена). **III эпизод** тоже обрушивается бурным каскадом секвенций. Как поплывет Марио по этому неистовому океану? Но поэт полон решимости. «Тема Времени» подгоняет его вдаль, к новым берегам. Под конец людишки на судне отчаянно суетятся, борясь со стихией. Они лишены той гармонии, которая запечатлелась на звёздном небе, символизирующем Вечность. Красной нитью проходит во всем Концерте эта антитеза Вечности, как венца гармонии, и Жизни, как нарушения гармонии.

Философский подтекст и программность этого выдающегося сочинения очевидны, и в этом отношении Концерт №10 – родной брат Сонаты для двух фортепьяно D-dur, K.448, «Поэмы о Времени» (они родственны и музыкой!). Смелость музыкальных находок, изобретательность, непредсказуемые модуляции, необычные имитационные построения (например, попеременное «тиканье часов» в конце III части у фортепьяно), виртуозные фигуры представляют нам в этом шедевре безграничность моцартовской фантазии!

– Да с этого Концерта и перелетать никуда не хочется!

– И всё же нам пора дальше. Следующие Концерты родились уже в Вене, где Вольфганг начал новую, вольную жизнь. Надежды и мечты вновь поселились в его сердце: венцы обожают его концерты, он становится модным композитором. Вот когда ему понадобилось сразу несколько новых фортепьянных Концертов! Он пишет их без усталости, один за другим но, всё равно, они получаются на удивление разными, как и все предыдущие. Сразу три Концерта вышли из-под его пера зимой 1782 года. Незадолго до этого Вольфганг женился на Констанце Вебер, и нежные чувства, которые он питал к жене, проникли в эти мечтательные Концерты.

Сейчас мы побываем на планетах **Концерта №11 F-dur, K.413**. Он относится к твоей «сфере».

Вот мы и на **I планете, Allegro**. Впервые Моцарт пишет I часть в трехдольном размере, не маршевую, не строгую.

– Мне она напоминает оживленный вальс. Прекрасная, ласковая главная тема настраивает на самый лирический лад. Тем более что изящный галантный танец начинается в парке у дворца, где сама природа очаровывает нежные сердца.

– Весь Концерт выдержан в таком духе. Поэтому я бы дала ему название «Нежный».

– Согласен. Очень светлая, задушевная музыка! Я сразу снова вспомнил о Сильвии. Мы могли бы бесконечно танцевать на этой планете, если бы она была здесь! Подожди, ведь следующая II часть написана в Си-бемоль-мажоре, моей тональности, которая дружит с соль-минором? Скорее туда!

– Вот видишь, как ты научился предсказывать события! Следующая II планета, Larghetto B-dur, я уверена, напомнит тебе твою планету.

– Ой, как здесь красиво! Кругом розы! Нежность к ним переполняет моё сердце. Скоро ли я попаду на свою планету и буду также любоваться розами? ...Светлячки! Сильвия здесь!

– Увы, она лишь промелькнула, оставив тебе на память свой веер, который я нашла на тропинке. Не знак ли это того, что Сильвия не равнодушна к тебе?

– А, может быть, она его просто обронила? О, какой чудесный веер, я не расстанусь с ним ни за что! Как он доносит аромат прекрасной планеты Роз! Не может быть, чтобы Сильвия не послала нам весточку на III планете!

– Посмотри, III планета, Tempo di Menuetto, вообще не имеет поверхности! Здесь всё парит в облаках. Менуэт, как во сне, невесом и мечтательно-нежен в исполнении призрачных теней. Лишь во II разделе их фигуры оживают, и оцепенение сменяется настоящим танцем.

– Но что это? Сильный порыв теплого ветра подхватил всех нас и закружил в едином стремительном хороводе! И в воздушной воронке, куда мы увлечены, показался невесомый шлейф принцессы Сильвии, за которым все тени устремились вверх и растаяли прямо на глазах! Почему мы не устремились за ними?

– Мы более материальны и конкретны. Нам не перейти в другое измерение!

– Но ведь Моцарт-то вырывался туда?

– Он не знал силы земного притяжения и запросто летал в любые дали, недоступные простым смертным. Но ты попробуй в следующий раз, может быть, и у тебя получится. Ведь научились же мы с тобой взглядом перелетать с планеты на планету! А это уже поддела!

Следующий Концерт №12 A-dur, K.414 словно подхватывает мечтательность и нежность предыдущего. В нём Моцарт впервые обращается к светлой тональности Ля-мажор, музыка в которой у него всегда обольстительна, полна любовного чувства. Этот Концерт, полный мечтаний о весне, любви, счастье – «сфера» мечтателя Альфреда. Давай побываем на его планетах.

I планета, Allegro, представляет нам музыкальный салон в доме Альфреда. Его друзья – музыканты, поэты и художники – собрались провести вечер за приятной беседой и танцами. Слышны их диалоги. Разнообразие тем подчеркивает индивидуальный характер каждого. Светские, изысканные манеры кавалеров и дам совсем иные, чем в Ремажорных «королевских» Концертах. Музыка интимнее, тоньше. Друзья Альфреда проще, интеллигентнее шумливых придворных Короля, задушевность их диалога подкупает слушателя. Перед нами – домашняя, теплая и «уютная» музыка. Но вот гости уходят и Альфред остаётся один. Он в упоении от чаровниц, посетивших сегодня его дом.

II планета, Andante D-dur – кабинет Альфреда. Неровное пламя свечей придает обстановке таинственный вид. Альфред закуривает трубку, мечтая о возвышенном.

– Какое поэтичное Анданте! Это грёзы идеалиста. Иногда его охватывают сомнения, но в целом он готов видеть всё в розовом свете.

– Вот он вспомнил о покинувших его друзьях: Марио, уплывшего в неведомую даль, и Эрнеста, исчезнувшего самым таинственным образом. Где-то они сейчас? Самому Альфреду несвойственна тяга к приключениям, он может лишь мечтать о них, сидя в мягком кресле.

III планета, Allegretto в форме рондо изображает тенистый парк, где Альфред любит прогуливаться верхом. Здесь он по очереди встречает своих вчерашних гостей. Обмен улыбками, пожеланиями, легкий флирт с кокетками, приглашения на новый вечер. Беззаботная, изящно-грациозная тема рефрена обрисовывает рафинированный, изнеженный облик мечтателя Альфреда.

– Следующий Концерт обещает быть интереснее, ведь там мы узнаем, что же произошло с Эрнестом. В путь!

– Да, Концерт №13 C-dur, K.415 – совсем другой, хотя мечтательность передалась и ему.

I планета, Allegro – большой лес с чащобами и болотами. Мы сразу же встречаем охотников с собаками. Они начинают облаву на зайцев, которых в таком лесу, конечно же, полно. Звучит «идеальный марш», охотники настроены решительно, они прочёсывают лес, не пропуская ни куста.

– Ого, сразу несколько зайцев бросаются от них наутёк. Смотри на самого большого и быстрого! У него светло-салатный бант на шее! Это Эрнест!

– Так и есть. Демор превратил его в зайца, выкрыв ридикюль с портретом Клары. Несчастный! Побочная партия описывает его безрадостное состояние. Одна надежда – быстрые ноги и разумные действия. Как ни преследуют его охотники, он умело запутывает след и убегает всё дальше вглубь леса. Вот он и вовсе скрылся из виду. Охотники остались ни с чем. Скорее на II планету, быть может, нам удастся помочь Эрнесту!

II планета, Andante F-dur – покрытая снегом большая поляна. Вот у кочки притаился Эрнест. Он не может бежать дальше по таким глубоким сугробам.

– Остаётся любоваться зимним пейзажем и мечтать о принцессе Кларе. Музыка полна очарованием созерцания бескрайних, чистых снегов, поблёскивающих на ярком солнце. Красота кристальной мелодии завораживает, даже опьяняет. Эрнест взглядом художника изучает изумительную картину зимней сказки, стараясь запомнить всю прелесть II планеты. Интересно, где он окажется дальше?

– На III планете, Allegro в форме рондо, в размере 6/8. Это царство ранней весны. Показалась первая травка, в которой уже копошатся проснувшиеся обитатели леса. А вот и Эрнест. Смотри, он не унывая, скачет, пытаясь найти хоть какие-то знакомые следы.

– Всё же во II эпизоде Эрнест пригорюнился. Звучит выразительнейшая до-минорная тема, в которой передано всё его страдание и отчаянье. Как жаль его!

– Оптимизм побеждает мрачные мысли Эрнеста, он снова в поиске, без усталости перепрыгивает с кочки на кочку. Вот он большими лёгкими

прыжками удаляется от нас. Слышишь: прыг-скок, прыг-скок, прыг-скок. Ускакал!

– Я верю, что Эрнест найдет выход из положения, ведь он умён и энергичен, как и все До-мажорные создания Моцарта.

– Мы не встретим его в очередном Концерте?

– Нет, зато мы узнаем о судьбе другого нашего знакомого в следующем **Концерте №14 Es-dur, K.449**. Ты догадываешься, о ком я говорю?

– О Марио! А ещё там, в средней части, может появиться Сильвия! Скорее туда!

– Я удивлена твоей смекалкой относительно тонального плана Концертов. Скоро ты станешь настоящим моцартоведом!

Этот Концерт, мною горячо любимый, во всех отношениях необычен и удивителен. Есть еще один такой необычный Концерт №17, а упомянула я его потому, что оба эти шедевра посвящены одной и той же девушке – Барбаре Плойер, дочери торгового агента Зальбургского двора в Вене. Ясно, что она была ученицей Моцарта. Понятно, что он посвящал свои шедевры и другим девушкам-пианисткам. Непонятно только одно: почему именно ей предназначались самые романтические и загадочные Концерты, настоящие «сфинксы»? Может быть, Моцарт открыл ей неизвестные тайны этих Концертов, или в их музыке были намёки-отгадки, которые она одна могла уловить? Ясно одно: таких захватывающих произведений он не посвятил больше никому, значит, Барбара (барышня Бабетта, как ласково в письмах именуется её Моцарт) того стоила!

Концерт №14 Моцарт и сам выделял из всех, он даже начал составлять каталог своих произведений именно с него! В письме к отцу он пишет, что этот Концерт «совсем особого рода»! Он действительно стоит особняком среди всех Концертов. Его музыка пропитана масонским духом и как будто предсказывает некоторые страницы Оперы «Волшебная флейта»! Давай для начала послушаем музыку I части, а потом уже отправимся на планеты.

– В I части с первой ноты чувствуется какое-то беспокойство, музыка нервная, непривычная, совсем не как в началах других Концертов.

– Ты прав – сразу «сложная» музыка! Решительность и активность сочетаются в ней с гармонической неустойчивостью, с прихотливым ритмом в размере $\frac{3}{4}$. Музыка внутренне противоречива. Первые такты звучат не как начало, а как конец какого-то предыдущего построения! Во всем чувствуется недоговоренность, загадочность, интрига. Выразительность **Allegro vivace** предвосхищает драматизм Концерта №24 c-moll, а также сцен Тамино с Оратором, Тамино с Латниками из Оперы «Волшебная флейта». А теперь посмотрим, чем на I планете занимается главный герой – наш знакомый поэт Марио!

– Наверное, это и есть Царство Царицы Ночи? Диковинные пейзажи, скалы, причудливые растения. А вот и Марио. Он, как всегда, увлечен стихотворчеством. Ну-ка, послушаем:

Напрасно я бежал: ты, Жизнь, сильнее меня!
Впусти же гостя, Жизнь! Раскройся пред единым,
Судьбой назначенным законным господином,
Который бы во мне был больше мной, чем я!

– Как видишь, Марио весь в поисках истины. Недаром в разработке I части прозвучали «позывные Вселенной». Вслушайся в переключку трелей: так Звезда с Звездой говорит!

– А что на II планете, Andantino B-dur? Как романтично: море, вечер, шелест пальм! По берегу бродит Марио, мечтая о любви.

– Над ним всё то же звёздное небо I планеты. Нежнейшая лирика Андантино окрашена невероятным душевным волнением, речевыми интонациями, трепетной фигурацией. Мечтательные энгармонизмы в модуляциях предвещают сладостную лирику Тамино. Марио мечтает встретить здесь свою любовь, и томление молодого сердца гениально передано в этой чистой и в то же время эротичной музыке... Принц, скорее! Соль-минор!...

– ...Смотри – Сильвия, бегущая по волнам! Она хочет обернуться, но не может! Вот её силуэт исчез за горизонтом. Неужели она навсегда останется соль-минорным миражом? Я не хочу в это верить!

– И не верь! На любое колдовство есть волшебство. Тем более волшебство музыки Моцарта. Сам Вольфганг как-то ведь справлялся с соль-минором! По крайней мере, не унывал. Летим на III планету, Allegro man non troppo.

– Ой, какая смешная планета! Угловатая, нескладная мелодия, изобращающая место обитания какого-то чудака.

– Не чудака, а птицелова Папагено. Это его планета. Смотри, он знакомится с Марио. Папагено торопливо рассказывает ему о своих приключениях. Какой смешной диалог: бойко-неуклюжая тема Папагено передразнивается пародирующим её контрапунктическим мотивом. Непрерывное, остроумное варьирование доводит до смены размера в концовке с 4/4 на 6/8, в котором новый вариант темы проходит в ритмическом ускорении. Папагено явно набивается в друзья Марио. Чем это может закончиться, нам известно по Опере «Волшебная флейта»!

Сколько новых, неожиданных деталей в этом творении Моцарта: смелые хроматизмы, далекие модуляции, по-новому гибкие декламационные диалоги солиста с оркестром, настоящий разговор без слов! Такой же рывок вперед, как и Концерт №9 «Женом»! Оставим же новых друзей в прекрасном мире Концерта №14 и поспешим в следующий **Концерт №15 B-dur, K.450**.

– Это «мой» Концерт! А может быть, и моя планета в нём? Летим скорей!

– Нет, это не твоя планета! I планета, Allegro, представляет нам королевский парк. Здесь начинается карнавал. Грациозные дамы обмахиваются испанскими веерами, кавалеры переодеты галантными пастушками.

Вся музыка этого Концерта очень светская, она блестяще оркестрована и по-настоящему виртуозна. Конечно, мир этого Концерта более легкомысленный по сравнению с предыдущим, но зато музыкальные темы на редкость красноречивы своей «театральностью», остроумны и изящны!

– Мне здесь очень нравится! Столько роз! И это постоянное кружение в танце, свойственное моей тональности! Как похоже на мою планету! Наверное, я уже близок к ней! А что же на II планете?

– II планета – Andante Es-dur, Вариации – перемещает нас в другую часть парка, где на помосте стоит роуль. Слегка уставшие от танцев гости

присаживаются на скамьи. На открытой сцене начинается концерт. Под задумчивое Анданте благородные особы размышляют о глубоком смысле музыки.

– У всех слушающих одухотворенный, важный вид, подчёркивающий их достоинство и утонченность. Концерт окончен. Всех зовут на III планету.

– На III планете, Allegro, всё готово к шуточной части карнавала – игры «в охоту». Мужчины переодеваются охотниками, а женщины преобразуются в лесных ланей. Игра, затеянная ими, остроумна, эротична и полна очарования. Устремленность упругой темы, виртуозность изложения, красочная игра регистров определяют радостно-возбужденный тонус Финала. Во всём Концерте нет ни одной минорной тени, поэтому Сильвия пролетела мимо него, не нарушив всеобщей идиллии. Наверное, у Моцарта была прекрасное настроение, когда он писал этот, да и следующий Концерт №16 D-dur, K.451.

– Значит, сейчас мы снова встретимся с Королем, Анной и Кларой. Интересно, скучает ли Клара по Эрнесту?

– I планета, Allegro assai, встречает нас торжественным маршем на соборной площади. Состав оркестра самый полный, есть в нём и тромбоны, и литавры! Всё это придаёт Концерту величественный характер и симфонический размах. Зачем у собора собралось столько коронованных особ и священников?

– По-моему, здесь начинается свадебное торжество. Король выдаёт старшую дочь Анну за принца соседнего государства. Под ликующий марш новобрачные идут к венцу. Оркестр великолепен. Среди свиты – Клара. Она ищет взглядом Эрнеста, но его нигде не видно. Неожиданно Клара замечает иностранца в маске, того самого, который просил у Короля её руки. Влюблённая в Эрнеста девушка упростила отца отказать мрачному незнакомцу. Он и сейчас пугает её своим видом. Она не знает, что это Демор, ре-минор которого появляется и в конце экспозиции, и в разработке, и в репризе. Коварный Демор высматривает свою очередную жертву.

– Между тем, свадьба продолжается. Молодожены выходят из собора под всеобщее ликование. Что же будет дальше, на II планете?

II планета, Andante G-dur, переносит действие в королевский парк. Молодожены и придворные готовятся к свадебному пиру. Воспользовавшись передышкой, Клара выходит в парк. Первая и вторая темы передают меланхолические, нежные чувства Клары, тоскующей по Эрнесту. Неожиданно принцесса видит Зайчика со светло-салатным бантом на шее. Он не боится её, наоборот, льнёт к её платью.

Середина этого Анданте – одно из выразительнейших минорных высказываний Моцарта. После нежной мелодии Клары в e-moll, музыка неожиданно переходит в C-dur, тональность Эрнеста. Проникновенность кантилены достигает высшей точки. Клара узнаёт бант, берёт Зайчика на руки, вглядывается ему в глаза, и всё, наконец, понимает. Нежно гладит она околдованного возлюбленного, думая, чем бы ему помочь.

Но тут весёлый контрданс вещает о начале свадебного пира. Радостная толпа устремляется на III планету, Allegro di molto. Большой зал дворца. Гости садятся за столы. Звучит застольная бойкая музыка. Клара с Зайчиком на руках входит в зал. Неожиданно Зайчик соскакивает на пол и начинает беспорядочно прыгать между собравшимися. Остановившись

около мрачного иностранца, он выразительно смотрит на Клару, словно подзывая к себе.

– Подбежавшая девушка замечает тесёмку своего ридикюля за поясом иностранца. Она осторожно выдергивает ридикюль и отбегает в сторону. Достав свой портрет, Клара кладёт его в лапки Зайчика, и (о, чудо!) Зайчик превращается в Эрнеста. Всё это слышно в музыке, даже прыжки Зайчика. В Коде мелодия контрданса звучит в ритмическом ускорении. Начинается веселая, шумная пляска. Отвлеченный ею, Демор не замечает пропажи. Так ему и надо!...

– ...Смотри, что-то падает сверху на нашу НЛО!

– Туфелька! Это золотая туфелька Сильвии. С ней что-то случилось! Нужно немедленно лететь к Звезде следующего Концерта!

– Да, без сомнения, принцесса там! Помнишь, что я тебе рассказывала об этом Концерте №17 G-dur, K.453, написанном для Барбары Плойер – самом загадочном, но и самом притягательном из всех Концертов? В нём есть даже свои лейтмотивы: соль-минорный оборот из разработки I части, переходящий в I вариацию Andante и IV вариацию финального Allegretto, и мажоро-минорный хроматический ход терциями, общий между I и II частями. Редкое (даже уникальное среди Концертов) интонационное единство связывает все части общей драматургией со сквозным развитием. А теперь посмотри, как таинственно планеты этого Концерта мерцают бесконечными оттенками мажоро-минора! Минорные отклонения в g-moll, c-moll, d-moll и даже в f-moll полны неожиданностей и опасностей.

– Я ничего не боюсь и ради милой принцессы готов преодолеть все препятствия! Жди меня и с нашей НЛО следи за мной взглядом! В крайнем случае я подам тебе сигнал о помощи.

– Ладно, лети один навстречу судьбе!... Вот уже я вижу, как ты весело шагаешь по I планете. Но что это? Где ты, принц? Как быстро я потеряла тебя из виду! Скорей возвращайся!...

– ...Вот и я!

– Ты один?

– Один, но принцесса была там со мной до самого конца. Я не знал, как привести её в чувство.

– Расскажи всё по порядку. Что было на I планете, Allegro?

– Она показалась мне сначала самой жизнерадостной и гостеприимной. Легкий «спортивный» марш вселял оптимизм. Я зашагал по тропинке, слушая щебет птичек. Неожиданно появилось море, и я бесстрашно нырнул в его теплые волны. Волны захлёстывали, вздымаясь всё выше, море казалось бескрайним, но когда я выбился из сил, волны неожиданно отступили, и я снова оказался на берегу. Смутные предчувствия подсказывали поскорей покинуть обманчивую планету, но тут перед собой я увидел стайку светлячков, окружавших шлейф принцессы. Зазвучал тревожный соль-минор, и я побежал за миражом, не думая об опасностях. Новое море преградило мне путь. Бегущая по волнам Сильвия удалялась за горизонт. Я бросился в море и снова поплыл. Но бесполезно! Призрак уже исчез. Волны отступили. Всё излучало спокойствие, кроме моего сердца. Скорее на II планету, Andante C-dur!

И вот я на ней. Странная полянка перед входом в лес напоминала стартовую площадку. Объявление на столбе гласило: «Тот, кто не одолеет этот Лабиринт, заснёт непробудным сном!» Тут же зазвучала странная

«стартовая» музыка открытия Леса-лабиринта. Загадочная мелодия завлекала, как эпитафия таинственной книги. Размышлять было некогда. Я зашёл в тихий, зачарованный лес, но вдруг меня окутали темно-голубые тени от зловещих дубов-колдунов, и я перестал различать тропинку. Вскоре я понял, что сбился с пути, и повернул назад, к «стартовой площадке». Еле-еле я снова нашёл её.

Вновь зазвучала «стартовая» мелодия. Теперь я пошёл по другой тропинке. Окончательно стемнело. Мощнейший удар соль-минорного аккорда потряс меня своей неожиданностью! Похоронный соль-минорный полонез сопровождал меня словно на плаху. Страшно! И молить о помощи некого! Кругом зловещие тени, хищные глаза жутких оборотней. Но вот под деревом что-то засветлело. Я бросился туда, и что же увидел? Вся в окружении облачка светлячков, под дубом спала моя Сильвия. Бедняжка, каково ей здесь! Она, видимо, заблудилась в Лабиринте и заснула непробудным сном. Взяв её на руки, я зашагал обратно, к «стартовой площадке». Что же делать дальше? Я теперь отвечаю не только за себя, но и за спящую принцессу! Нелегко решиться снова войти в Лабиринт. Но делать нечего!

Я пошел по третьей тропинке, неся принцессу на руках, как «ежик в тумане», наощупь, медленно продвигаясь по заколдованному лесу. Куда ни пойду – тупик! И темнота подступает. Полное отчаянье. Мне казалось, что отовсюду за мной подсматривают глаза Демора! В результате я вернулся на «стартовую площадку» в третий раз! Мне стало стыдно за себя. Герой я или не герой? И я решил, что пойду в четвертый раз напролом, будь что будет!

Четвертая тропинка была самой запутанной. Я сразу заблудился. Дубы-колдуны нависли со всех сторон и не пускали дальше. Я оказался в ловушке, причём с принцессой на руках. Как жаль девушку, которой я не сумел помочь! Такая красавица! Теперь мы оба будем спать в проклятом Лабиринте, а это всё равно, что смерть! Зажмурив глаза, я понёс принцессу через чащобу, напролом. Умирать, так с музыкой! И вдруг начало светлеть, и мы оказались на первоначальной «стартовой площадке»: то есть, «ведьмины круги» коварного Лабиринта привели нас снова к началу! Вот это да! Стоило ли так рисковать жизнью, чтобы снова очутиться здесь? Зато я нашёл принцессу!

Огромное цунами мигом перенесло нас на III планету, Allegretto. Скворец навистывал залихватскую песенку, и под Вариации на его тему я побежал с принцессой на руках по дороге, ведущей к королевскому дворцу. Может быть, там вместе с Королем и Кларой мы догадаемся, как разбудить Сильвию! Дорогой я то и дело вспоминал загадочный Лабиринт II планеты. Его глубокая философская тайна так и не была мною до конца разгадана. Одно я понял: Лабиринт был детищем коварного Демора. Даже по дороге во дворец мне казалось, что он где-то рядом, притаился за деревьями и следит за мной. Я еще крепче прижал к себе Сильвию и понёсся из последних сил. Вот уже показался дворец. Меня встретили как героя, салютом. Король приказал устроить праздничный фейерверк в честь возвращения принцессы. Вдвоём с ним мы уложили нашу «спящую красавицу» в спальне. Король тут же согласился выдать принцессу замуж за меня, ведь он сразу понял, что имеет дело с настоящим принцем. Дело было за малым: разбудить Сильвию. Но войдя в спальню, мы не нашли её. Только тут до меня дошло, что колдовство

Демора ещё имеет силу. Где теперь искать мою принцессу?

– Конечно, в следующем Концерте №18 B-dur, K.456, в котором целая часть написана в соль-миноре!

А для начала нужно посетить его I планету, Allegro vivace. Эта планета очаровывает с первой ноты. А знаешь ли ты, что Концерт №18 был написан Вольфгангом для слепой пианистки Марии Парадиз? Она была из знатной семьи, крестница самой императрицы! Музыку ей преподавал вовсе не Моцарт, а его смертельный враг – Леопольд Кожелух. Он разучил со слепой девушкой 60 своих Конcertов, которые пользовались большим успехом в Вене. Кожелух решил отправить Марию на гастроли в Париж, но та сразу же дала понять, что исполнять там его Концерты не будет. Она переросла их. Единственным композитором, кто мог написать ей подходящий Концерт, Мария считала Моцарта и обратилась к нему. Вольфганг понимал, что этот Концерт не может быть сверхсложным и виртуозным – всё же девушка была слепой! И в то же время сочинение этого Концерта было, как никогда, делом чести – и в соревновании с Кожелухом, и в том обстоятельстве, что он должен быть исполнен в Париже. Он сразу снова вспомнил Шоберта! Концерт получился, может быть, не самым смелым с новаторской точки зрения, но самым волшебным и поэтичным. Понятно, что в системе этого Концерта тебе всё покажется родным.

Итак, вот она – I планета Концерта B-dur! Здесь всё дышит свободой. Как будто сброшены все окопы предыдущих несчастий! Я говорю о Моцарте: он написал этот Концерт сразу после тяжелой болезни 1784 года, от которой чуть было не умер. Возрождение к жизни, надежды, мечты – вот основная тема I части, Allegro vivace. Первая планета вселяет оптимизм. А что нас ждет на второй?

II планета – Andante un poco sostenute g-moll – оказалась совсем другой, туманной, пустынной. Как она похожа на ту соль-минорную планету Четвертого Концерта, где мы впервые увидели околдованную Сильвию! Тот же плаксивый, страдальческий соль-минор. Вариации на явно французскую тему так скорбны, как будто изначально обречены на полную безнадежность. Вот и стайка светлячков, а под ней прямо на траве спит принцесса! Не плачь так, дорогой принц, еще не поздно что-нибудь придумать! Соль-минор часто околдовывал и самого Моцарта! Однако он знал, что мучительные чары этой тональности теряют силу, когда побеждает вера в любовь и жизнь! Мой друг, я хочу дать тебе совет: если ты от всей души хочешь помочь принцессе, поверь в силу своей любви – поцелуй её!

– Я так боюсь, что чуда не случится! И всё же попробую поцеловать.

– Смотри, она открывает глаза, наверное, ничего не может понять. Кругом незнакомцы и чужая планета. Не бойся, Сильвия, мы твои друзья! Принц, она улыбается тебе!

– Меня зовут Флориан. Хочешь посетить мою планету? Она совсем близко!

– А как ты узнал, что она близко?

– Я понял это уже на I планете моего Концерта. Его музыка полна прекрасных чудес. Ясно, что место моей планеты должно быть здесь! Летим все вместе на мою III планету!

– Вот и она – Allegro vivace, 6/8 – самая очаровательная финальная

часть среди Конcertов Моцарта! Сколько чудных, изящнейших тем! Волшебство музыки завораживает! А вот и новые кусты роз! Как они благоухают! Но что это? Как будто кто-то злобно усмехнулся за моей спиной! Или усмешкой мне показалось резкое гармоническое смещение музыки из B-dur в h-moll?

– Дверь! Кто-то открыл дверь башни! Ветер, опять этот жуткий ветер! Мне страшно!

– Теперь ты не один! Нам удастся закрыть дверь! Приналяжем все вместе! Вот так!

– Ура! Мы закрыли её! Ничто больше не помешает моему счастью! Со мною розы, со мною милая принцесса! Спасибо, спасибо за всё!

– Теперь моя помощь не нужна, и вообще – я здесь уже лишняя. Дорогие Флориан и Сильвия, желаю вам счастья и любви! Но не забывайте – Демор близко. Его ре-минорное Царство за следующей Звездой! Будьте бдительны! Прощайте, НЛО уже ждёт меня!...

...Листочек, ты здесь? Больше всего я боялась потерять тебя в вихре неожиданных приключений, буквально свалившихся мне на голову вместе с принцем. Неужели всё закончилось?

– Лишь для тебя. Для героев планет фортепьянных Конcertов всё ещё только начинается! Я возмущён коварством Демора, мне кажется, он не успокоится! Что, если нам слетать на следующую Звезду Конcertа №19 F-dur, K.459? Там мы узнаем о продолжении истории Клары и Эрнеста!

– Ну что ж, вперёд!

Вот и I планета, Allegro. Комната Эрнеста. Очень бодрый марш, а термин «идеальный» взят из описания скрипичных Конcertов знаменитого итальянского скрипача XVIII века Виотти. Все его Конcertы начинались вот такими «идеальными маршами»: четкий шаг, пунктирный ритм, серьезный настрой. Эти марши производили большое впечатление на Моцарта, и он вслед за Виотти всё чаще и чаще склоняется к трактовке первых частей Конcertов, как «идеальных маршей». Но они у него каждый раз приобретают новый характер и окраску. В Конcertе №19 этот марш звучит, как прибодряющая, подгоняющая к действиям музыка. Под него Эрнест проверяет свой костюм, завязывает свой любимый светло-салатный бант, приглаживает локоны, уж не в театр ли он собирается?

– А вот и побочная тема – женственная, игривая. Мы уже в другой комнате! Богатая обстановка, принцесса Клара суетится у зеркала. Вот она отошла к окну и читает письмо. Её щёки пылают, она в раздумье тербит письмо и прячет его в свой ридикюль.

– Звучит разработка. Мы снова у Эрнеста, он уже одет и перед уходом с волнением вглядывается в портрет Клары. Я слышу стук его трепещущего сердца. Музыка придаёт ему решимости. Вот он быстро выходит из дома и идет по направлению к театру.

– Реприза – мы снова во дворце, Клара в составе королевского семейства спускается с парадного крыльца и садится в карету. Конечно, они едут в оперу!

II планета, Allegretto C-dur – Оперный театр. Зрители занимают свои места. Эрнест уже давно здесь, он на втором ярусе стоит за креслами. А вот с опозданием царскую ложу оккупирует семейство Короля. Клара по-прежнему смущена, не поднимая глаз, она нервно садится в

кресло. Начинается Опера, принцесса поднимает глаза к ложе II яруса. Эрнест красноречиво смотрит на неё, кивком показывая на дверь. Справившись со смущением, Клара что-то шепчет сестре и выходит за дверь ложи. Вот она – лестница, которая должна соединить любящие сердца. Волнуясь, оба идут по ней навстречу своей судьбе. Как мучителен спуск по ступенькам Эрнеста! Клара же поднимается к нему по встречному пролёту. Здесь их никто не увидит. Признания, объятия, объяснения, трепет влюбленных сердец, и глаза, глаза... Свидание заканчивается. На прощанье Эрнест протягивает принцессе записку. Опять ступеньки! Как тяжело спускается по ним Клара! Они снова на своих местах в зале, последними выразительными взглядами провожают друг друга в конце спектакля.

III планета, *Allegro assai* – площадь перед зданием Оперы. Семейство Короля выходит, обсуждая оперный спектакль. Неожиданно у театра останавливается карета. О боже, это Сильвия с принцем Флорианом! Они решили навестить Короля! Как он рад встрече! Рада и Клара. Все наперебой рассказывают о своих приключениях. Клара оглядывается. Чей-то враждебный взгляд смутил её. Неужели Демор? Да нет, наверное, показалось... А вот промелькнул в толпе и тут же исчез из вида Эрнест! Но Сильвия уже подхватывает сестру под руку и помогает сесть в карету. Как всем весело! Лишь одна Клара грустит о чем-то. Наконец, она вынимает записку Эрнеста из ридикюля и читает её. В ней Эрнест предлагает Кларе бежать с ним на планету очередного До-мажорного Концерта. Неужели она не посоветуется с Сильвией и Флорианом? Уж принц-то даст ей верный совет, он теперь такой многоопытный!

– Интересно наблюдать, как от Концерта к Концерту внешние виртуозность, парадность, светскость тона постепенно отходят на второй план, уступая место глубине внутреннего содержания. Каждый Концерт теперь становится новой важной вехой, расширяющей горизонты образного воплощения. Нет, и уже не будет ни одного похожего! Перед нами развёртываются всё более масштабные, порой даже эпические «Поэмы в звуках» – настоящие музыкальные спектакли со специфичными, присущими только данному Концерту образами. В то же время меня не покидает ощущение, что все они чем-то неуловимо связаны. С самого начала Концерты взаимно обогащали друг друга по пути к всё большей серьёзности и философской глубине. По крайней мере, Концерты №№9, 10, 14, 17, 18 и 19 содержат в себе квинтэссенцию мысли и чувства, это великие, неподражаемые произведения!

– И всё же они кажутся лишь серьёзной подготовкой к новому этапу переосмысления жанра, который с силой запечатлелся в **Концерте №20 d-moll, K.466**. Хотя с этого Концерта начался и другой, совсем не весёлый этап.

– О чём ты?

– О падении Моцарта, как композитора, в глазах венцев! Хорошо ещё, что он догадался закончить Концерт d-moll в мажоре, иначе недоумение от его прослушивания было бы полным.

– Но ведь известно, что и отцу, присутствовавшему в Академии, где Вольфганг впервые исполнил Концерт d-moll, и аристократической публике Концерт d-moll очень понравился! Да и как могло быть иначе? По непосредственной силе воздействия на слушателя он затмевает все остальные! Страсть, пафос, драматизм впервые обнаружили в музыке с

такой демонической силой, противостоять которой было невозможно ни в XVIII, ни в XIX, ни в XX веке!

– И всё же клубок противоречий, заключенный в этом Концерте, был настолько очевиден, что образ «идеального», модного композитора, подчиненного идее абсолютной красоты музыки, был перечёркнут. У публики росло ощущение, что Моцарт теряет контроль над музыкой, в результате чего она становится дикой, резкой, необузданной и утомляющей.

Уже I часть, Аллегро, вызвала шок: темы оркестра и солиста были настолько разными, что о соглашении между ними не могло быть и речи, а в разработке пропасть между ними еще больше углублялась. Обостренный характер музыки не давал передышки и расслабления ни на минуту. Слух жизнерадостных венцев не привык к такой сложной музыке!

– А динамизм? Взволнованность чувств порой доходит до крайне экзальтированных выплесков страсти, как, например, во взмывающей вверх безостановочной фигурации солиста после его первой темы, продолжающейся 14 тактов! Дух захватывает! А характер высказываний солиста, этот душераздирающий исповедальный монолог, продолжающийся в течение всей экспозиции? А постоянная «угроза» оркестра, первая тема которого ужесточена и синкопами, и зловещим низким регистром? Всего шокирующего не перечислишь!

Еще поразительней II часть, Romance B-dur. На нежное, убаюкивающее начало в неестественной для средней части тональности VI ступени вдруг обрушивается шквал невероятной силы среднего раздела в g-moll. И снова покой, теперь уже зыбкий и призрачный. Загадочность этой части обескураживает!

– III часть, страстное и драматичное Рондо – первый минорный Финал среди всех Концертов (впрочем, как и I часть, Allegro). Взлетающая ракетой мятежная главная тема (рефрен) предвосхищает тему гениального Финала Симфонии g-moll, K.550. Но особенно потрясает в этом Рондо угрожающее тремоло оркестра после первой темы солиста: как будто «ведьмин шабаш» саркастически издевается над жалобой одиночки, давая понять, кто здесь хозяин (теперь мы близко узнали предводителя этого шабаша Демора, воплощающего зло и коварство ре-минора!)! Впервые в Концерты Вольфганга вкралась эта «дьявольщина», которая потом начнёт пробиваться всё больше и больше. На первый раз всё обошлось. Моцарт решил преодолеть все «проблемные места» улыбкой. После каденции звучит (правда, не совсем естественно!) мажор, и Рондо заканчивается примиряющей плясовой Кодой. Конечно, эта уступка вкусам публики и спасла Вольфганга от полного отторжения с её стороны. Но первый настораживающий сигнал неприятия прозвучал достаточно внятно!

– Настолько внятно, что в следующих трёх Концертах Моцарт как будто извинялся за «звериный рык» Концерта ре-минор и не позволял себе никакой агрессии! А что, если нам слетать на планеты Концерта d-moll и посмотреть на Царство Демора вблизи?

– Летим! Вот она – мрачная планета I части, Allegro d-moll. А вот и Демор.

– Что он делает у зеркала?

– Снимает маску. Он лишь маскировался под «угрюмого иностран-

ца». Вот теперь, когда зазвучала первая, исповедальная фортепьянная тема, мы увидим его истинное лицо. Посмотри, это лицо отвергнутого светом страдальца! Никто не способен понять его высоких устремлений! Обе принцессы – Сильвия и Клара – обманули его ожидания. Не удалось ему войти и в доверие к Королю. «О, горе мне, горе!», – патетически восклицает Демор!

– Его причитания кажутся мне искренними: сверхчеловек всегда одинок! Обрати внимание – сколько боли в его глазах! В голове Демора явно зреет новый план – недаром он вглядывается в волшебное зеркало: оно указывает ему звёздный путь, которым Сильвия с Флорианом возвращаются на свою планету после визита к Королю. Закружив вихрем ре-минора, Демор переносит пару в своё Царство.

– На II планете, Romance B-dur, Демор усыпляет влюблённых и размещает их в разных комнатах. Вот он в раздумьи садится на кровать у изголовья Сильвии. Страсть отнимает у него последний разум, он больше не властен противостоять своему чувству. Разбудив девушку, Демор признаётся ей в любви. Безуспешно, принцесса как будто не слышит его томительного признания! Оставив её, Демор направляется в спальню Флориана. Интересно, зачем?

– О боже, он приступает к колдовству: меняется лицом с принцем! Усмехнувшись, Демор возвращается к Сильвии с лицом Флориана. Вот она – соль-минорная буря: Сильвия и узнаёт, и не узнаёт любимого! От страшного волнения её сердце готово выскочить из груди! Демор искусно подделывается под принца, перехватывая его мелодию в B-dur. Сильвия подчиняется властному зову сверхчеловека и падает в его объятия!

– А вот они уже на III планете посреди ведьмино го шабаша. Пару раз угрозыния совести будят у Демора желание чуть ли не снять маску и признаться девушке во всём. Но нет, неистовый Дон-Жуан под конец Рондо вовлекает принцессу в общий танец-оргию. Сильвия не ощущает подмены. Зло торжествует! Ты только посмотри, с какой наглостью он раскинул плащ на полу, готовя западню для бедной девушки!... Ой!

– Что с тобою?

– Я вижу на плаще две серебряные буквы – «D» и «m»!

– Ну и что?

– Оказывается, я знакома с Демором...лично. Настоящий демон! Мне кажется, он ещё не раз объявится на нашем пути. Но... нет, лучше не буду продолжать, всё это не имеет отношения к нашему полёту. Теперь я не сомневаюсь – для Сильвии нет обратной дороги. Как жаль принца!

– Действительно, неожиданный поворот! Что же будет дальше? И впрямь, мир Двдцатого Концерта крайне сложен и запутан. Противоречивость музыки, наверное, и насторожила первых венских слушателей?

– Время всё расставило на свои места. Двдцатым Концертом восторгался Бетховен, написавший к нему замечательные каденции, его восхваляли романтики, а ХХ век сделал его чуть ли не самым популярным инструментальным сочинением Моцарта вообще (в «джентльменском наборе» он идёт сразу за Симфонией №40 g-moll). Играть этот Концерт почитает за честь любой пианист, а публика готова слушать его сколько угодно. Проверено!

– Но мне не меньше нравится и следующий Концерт C-dur: во-первых, он более симфоничен; во-вторых, большую роль в нём играет полифония.

– Ко всему, Концерт №21 C-dur, K.467 – полный антипод Концерту d-moll с его мрачностью и демонизмом. Один из самых «тёплых» Концертов, он весь проникнут какой-то особой человечностью.

I часть, Allegro maestoso – уже излюбленный Моцартом «идеальный марш». Но маршевое, воинственное начало никак не может утвердиться, ему «мешают» чудесные лирические связующая партия в g-moll (её аналог мы встретим в I части Симфонии №40 g-moll) и две побочных, одна из которых настолько трогательно-наивна (как первое слово «мама» из уст ребенка), что вносит небывалую сердечность в бравурное Allegro. Всё же после динамичной и возбужденной разработки характер Allegro становится всё более монументальным и праздничным, достигая поистине симфонического размаха.

II часть, Andante F-dur – один из величайших шедевров моцартовской инструментальной лирики. У меня не хватает слов, чтобы описать это чудо, поэтому предоставляю слово тебе.

– Секрет заключается в аккомпанементе, выдержанном дрожащими триолями засурдиненных струнных на *pizzicato*. При этом фон получается таинственным и невесомым. При наложении пунктирного ритма медленно раскачивающейся мелодии на такое сопровождение образуется разреженное чередование метрических акцентов, которое Моцарт подчеркнул спадами и подъемами мелодической линии, а также гигантскими скачками-интервалами. Редкие акценты требовали и более протяженной, чем обычно, кантилены, а это, в свою очередь, придало фразам широту дыхания. Вот и весь секрет.

– Ах, Листочек, если бы всё было так просто! Сотни музыкантов после Моцарта пытались использовать этот, изобретенный им ритм, накладывая на него превосходно скроенные мелодии, но ни у кого больше не произошло чуда! Эта пьеса ставит на колени абсолютно всех музыкантов! Безукоризненны её мелодия, гармония, форма, оркестровка – будто всё продиктовано свыше. Анданте F-dur – божественная музыка самого Космоса и «визитная карточка» Вселенной Моцарта! Неудивительно, что самые прекрасные творения изобразительного искусства из музеев мира в телепередачах, как правило, показывают на фоне музыки этого шедевра! Начиная с Концерта №21, Вольфганг окончательно переносит «центр тяжести» целого в среднюю часть: она становится главным высказыванием всего Концерта!

В этом роскошном Концерте интересны еще и мелодические связи внутри целого: II часть музыки построена на варианте главной партии I части, а III часть, Allegro vivace – на варианте связующей темы I части. Поэтому во всём Концерте прослеживается сквозное развитие, отчего он получился на редкость цельным и гармоничным.

Характер III части, Allegro vivace assai определяется живой и задорной танцевальной темой рефрена. Даже средний эпизод – динамичная разработка – не вносит контраста в его праздничное, приподнятое настроение.

– Давай всё же слетаем на планеты этого Концерта и узнаем продолжение истории Эрнеста и Клары. Летим!

– Великолепные планеты Концерта C-dur и отсюда хорошо видны. Стойкость, благородство помыслов, целеустремлённость, отличающие Эрнеста и Клару, помогли обрести им веру в светлое будущее. Торжествует и их любовь, так упоительно переданная музыкой Andante F-dur.

Героям этого Концерта (как и следующего До-мажорного Концерта №25) остаётся лишь позавидовать!

Премьера Концерта C-dur 12 марта 1785 года, конечно, прошла на «ура». Ре-минорный Концерт венцы хотели бы уже вычеркнуть из памяти, как недоразумение. Но вдруг грянул **Концерт №22 Es-dur, К.482** со своим похоронным Анданте, и все снова призадумались.

– Вольфганг очень боялся играть его в первый раз. В исполнение Andante c-moll он вложил столько чувства, сколько не вкладывал ни в одну пьесу до сих пор. И произошло чудо: Andante бисировали, что привело Моцарта в полное замешательство, ведь именно за него он и боялся. Наверное, как ты говоришь, при игре в тот день он воздействовал на публику «на физическом уровне».

– Да, небывалый парадокс! Уж если Концерт ре-минор вызвал полярные мнения, то Анданте из Концерта №22 должно было сразить всех наповал. Но этого не произошло! Конечно, благодаря одухотворённому исполнению. Наверное, венцы были наэлектризованы тем чувством, которое передавалось кончиками моцартовских пальцев. И в то же время – снова минор! Причём c-moll, до-минор – тональность рока, мекфистельская, саркастическая. Как до-минор проник в этот Концерт?

– Всё заключалось в исходной тональности Es-dur: Моцарт сразу вспомнил Концерт Es-dur для Женю, и этого хватило, чтобы новый Концерт прошёл параллелью к тому, пострадавшему в юности. В воспоминаниях Вольфганга Концерт №9 был хоть и пройденным этапом, но манящим своей недосказанностью. Он решил всё «досказать» в новом, Двадцать втором Концерте. Тональный план Es–c–Es взялся из Девятого Концерта. Не забывай, что Моцарт писал этот Концерт во время работы над «Фигаро». Ему требовался минорный противовес!

– А между тем, I часть, Аллегро, традиционна: «идеальный марш», контраст воинственного мотива *tutti* и грациозно-лирической ответной фразы духовых. Дальше нежная мелодия солиста сменяется печальной минорной темой связующей партии, а две задушевные побочные темы чередуются с бурной патетикой разработки. Аллегро завершается празднично-героически, как того и можно было ожидать. Но в самом деле – это Аллегро более чем великолепно!

– Ну что же ты молчишь о II части, Andante c-moll?

– В этом Анданте используется лейтмотив, нет, лейтинтервал «малой секунды» (м.2), который ассоциируется у Моцарта с «Темой Смерти». До этого он заявил себя в таких произведениях, как клавирная Соната a-moll, К.310, Хор №24 из Оперы «Идомея», дуэт Констанцы и Бельмонта №20 из Оперы «Похищение из сераля», Фантазия c-moll, К.475. Во II части Концерта №22 главным «персонажем» инструментальной драмы тоже оказывается «секунда». Сначала она возникает как мелодическая интонация, но постепенно переходит в вертикаль. И в конце части секунды буквально пронизывают всю музыкальную ткань – от мелодии до гармонии. Перед нами – обнаженная экспрессия, почти откровенная демонстрация горя, ложных утешений, отчаянья. Сюжет из минорных Вариаций драматизируется к концу до такой степени, что уже не видно выхода, близится «коллапс». Этим коллапсом точно в «точке золотого сечения» становится вдохновеннейшая Кода. Опёртая на нижайшие басы мелодия как бы подводит неутешительный итог: наша Жизнь ничтожна перед лицом Смерти! Но вдруг, как искра сомнения,

будто бы из тумана робко выплывает хрупкая мелодия надежды. И хотя она тоже в миноре, но светлей, и с её помощью обозначается слабый свет в конце туннеля Жизни. Философская, мистическая, потрясающая Кода!

III часть, Рондо как бы подхватывает слабую надежду, мелькнувшую в конце Коды Анданте, в характерном размере 6/8. Оживленная мелодия рефрена начинает это блестящее Рондо, проникнутое верой в жизнь. Безостановочное быстрое движение ошутимо даже в более сдержанных разделах связующей и побочной партий. В центральном Эпизоде стремительный бег музыки неожиданно останавливается, сменяясь чудесным Andantino cantabile As-dur – нежным и мечтательным Менуэтом, в котором господствуют тонкость и хрупкость. Как своим характером он напоминает Финальный ансамбль Оперы «Свадьба Фигаро»: то же «всепрощение», посылаемое свыше всем смертным! Рефрен снова возвращает нас в оживленный водоворот жанровой сцены. Это Рондо – один из лучших моцартовских Финалов среди всех Концертов!

– Bravo, bravo, Maestro! Концерт Es-dur, как показательное выступление, демонстрирует нам и артистизм, и бесстрашие, и техническое мастерство высшей марки! Замечательное, зрелое произведение, продолжившее линию юношеского Концерта №9 «Женом» и отмеченное многими чертами будущего Ми-бемоль-мажора «Волшебной флейты»!

– Остаётся слетать к планетам Концерта №22 и посмотреть, чем там занимается наш трагический поэт Марио.

– I планета, Allegro – уже не Царство Царицы Ночи, в котором Марио пребывал в Концерте №14 Es-dur, а Царство мудрого масона Зарастро! И сам Марио, похоже, вступил в масонский орден: обрати внимание на его белые перчатки!

– Так и в музыке очевидно присутствие масонских лейтфигур: размашистых ходов по звукам тонического трезвучия («уверенность масона»); пунктирного ритма («тяжесть пути»); подмены мажора одноимённым минором («сила духа перед лицом смерти»); гаммообразных вихревых пассажей («ветер духа»).

Однако мрачные чувства подстерегают Марио в Andante c-moll. Даже здесь, на безлюдной II планете за каждым его шагом следит сатанинское «Всевидящее око», и он это чувствует. Предательство бывших друзей Эрнеста и Альфреда, любимой девушки, разве можно пережить такое? Переживания Марио поколебали его масонскую стойкость, он чуть ли ни на грани самоубийства! И лишь случайный взгляд на небо спасает его от рокового шага: великая Вселенная, как и раньше, милостиво посылает поэту божественные «позывные» и призывает его к философскому взгляду на внешние стороны бытия. Марио успокаивается.

– Он возвращается в придуманное Царство Зарастро. Здесь желанный покой, здесь высвобождается его измученный дух. Вся III планета посвящена поискам идеалов, молениям в масонском духе. Теперь Марио готов простить даже злейших врагов. В своих мыслях он беспредельно возвышается над жизненной суетой и готовит себя к новому полёту к новым звёздам!

– Концерт №22 раскрыл новые горизонты перед Моцартом. Все последующие Концерты отличаются таким же всеобъемлющим образным содержанием, охватывающим все стороны жизни. Именно таков Концерт №23 A-dur, K.488.

– Как его восприняли венцы?

– Он прошел почти незамеченно, хотя Моцарт постарался насытить его технической сложностью и эффектными, яркими каденциями. Ответом были сдержанные аплодисменты. Слушатели, несомненно, были подавлены фа-диез-минорным Adagio, и даже жизнерадостное финальное Allegro не спасло положения.

– А между тем, музыка этого Концерта достигает предельной красоты, выразительности и психологического богатства образов.

I часть, Allegro, – одна из самых монолитных в творчестве Вольфганга. Внутренняя озаренность, удивительным образом (уже в главной партии) спаянные твердость и мягкость, сила и грация наполняют его спокойной, уравновешенной силой. Четыре темы экспозиции и пятая, новая тема разработки объединены тончайшими музыкальными связями, благодаря которым они воспринимаются, как родственные. Побочная партия – момент полного равновесия сил. Как неожиданно его нарушает заключительная партия, изменчивая, внутренне неустойчивая с её мажоро-минором! Такие же переходы мажора в минор наполняют и разработку. И, несмотря на светлый характер Аллегро в целом, в памяти остаются отдельные штрихи «потемнения» – фа-диез-минорное трезвучие в дополнении после каденции и уменьшенный септаккорд перед последними тактами. Всё это предвещает поворот к минору.

– А вот и поворот – загадочное в своей непостижимости Adagio fis-moll.

– В первый и последний раз (из 670 произведений основного списка) Вольфганг пишет часть музыки в тональности fis-moll! Уже один этот факт указывает на уникальность пьесы!

– Хотя все дороги вели к подобному выбору. Разве ты не уловил тенденции (она касается только фортепьянных Концертов!) сочинять средние части в тональности VI ступени? Вспомни Концерты №№9, 18, 20, 22! Перед нами уже пятый случай, когда Вольфганг совершенно сознательно действует по непривычной ему самому в других жанрах схеме. И заметь, каждый раз, когда он пишет часть в тональности VI ступени, получается «исповедь Поэта»! Но на этот раз исповедь ещё многозначительнее за счёт обращения Моцарта к ритму сицилианы в размере 6/8! К 1786 году, когда создавался Концерт №23, Вольфгангом уже написаны такие потрясающие Сицилианы, как Andante f-moll из клавирной Сонаты F-dur, K.280, Финал струнного Квартета d-moll, K.421, скрипичные Вариации «Ах, я потеряла своего возлюбленного» g-moll, K.360, VI Вариация II части скрипичной Сонаты F-dur, K.377 и средний Эпизод Рондо скрипичной Сонаты Es-dur, K.380. Adagio fis-moll из Концерта №23 – одна из последних инструментальных сицилиан Моцарта. Возвышенный образ скорби, лишенной горечи, несет в себе нечто манящее и сладостное. Сокровенность тона сразу же вовлекает слушателя в мир, из которого трудно вернуться к действительности. Первая тема, монолог солиста, на вид бесстрастна, но внутренне предельно наполнена: тонкими поворотами течение музыки направляется вместо ожидаемого в неведомое русло – то fis-moll звучит там, где должен быть A-dur (такт 6), то D-dur там, где предполагался fis-moll (такт 8). Звучание II низкой ступени и прерванный оборот усиливают чувство скорби. Тема, с которой вступает оркестр, совсем иная: обострённая диссонансными созвучиями, она растёт, заполняя все регистры такой, прожигающей насквозь душу, мучительно страдающей мелодической секвенцией, которая безоговороч-

но подчиняет себе подавленного слушателя.

– И всё же Моцарт попытался смягчить впечатление подавленности начала *Adagio* мажорным просветом среднего раздела! Хотя бы на время свет, так долго пробивавшийся сквозь минор, прокладывает себе путь в Ля-мажоре, в котором вступают духовые и низкие струнные.

– Но этот «идеальный образ» остается лишь взглядом вдаль или в невозвратимое прошедшее. Его отличает чувство несбыточности. Реприза вновь ставит всё на свои места. Мелодия в упадке словно рассеивается на отдельные, далеко отстоящие друг от друга звуки (перепады невероятны: от «соль» Малой октавы до «ре» Третьей октавы!). Это начало беспримерной Коды, где Вольфганг звуками изображает потрясение перед таинством смерти. В этот момент мы ощущаем трагичное, возвышенное и прекрасное в своей жути дыхание Вечности. Станным, разорванным становится аккомпанемент мелодии: перед нами не что иное, как «лейт-тема остановки времени». Равномерное, как покачивание маятника, движение восьмыми, подчеркнутое отстающими, подталкивающими шестнадцатыми, их тихое, отрывистое звучание *pizzicato* создают ощущение тайны, в которую не дано проникнуть человеческому сознанию. Этот фон и есть «лейттема остановки времени» в преддверии смерти. Последний каденционный оборот солиста кладет конец всему: горестное примирение с неизбежным не оставляет надежды.

Глубина этого *Адажио* даёт нам основание считать Моцарта тем редким философом, которому удалось проникнуть в мистическую тайну «запредельного». Перед нами одно из величайших откровений человеческого духа!

– После *Adagio* начало Финала, Allegro assai, воспринимается как острое и неожиданное переключение в иной пласт содержания. Первое же изложение его темы ясно утверждает полноту жизни, словно разорвавшей все пути. Свободная рондо-соната наполнена каскадом тем, объединенных одним, главным образом «вечного движения». На сей раз оптимизм победил, внося положительный смысл в трактовку всего Концерта.

Ну что, слетаем на планеты Концерта №23? Мы давно упустили из виду Альфреда, мечтателя в «розовых очках»!

– Летим!... I планета. Кабинет Альфреда. Он в том же кресле, с той же трубкой. Мечтатель упоён просмотром меняющейся картины чужой жизни за окном настолько, что не замечает, как собственная жизнь проходит мимо. Но вот неловкое движение – и розовые очки полетели на пол! Спектакль закончился! Пора задуматься о своей жизни!

– II планета, Adagio fis-moll. Всё тот же кабинет. Альфред погружен в воспоминания. «Куда, куда вы удалились, весны моей златые дни?» Мечтатель впервые так печален. Он вдруг понимает, как одинок, несчастен и болен. «Смерть не за горами, а я, что сделал я в своей жизни?», – сам себя спрашивает Альфред. Мысли о смерти доводят нашего героя до душевного срыва: он принимается за молитву, но у него ничего не получается! Чувствуя приближение роковой развязки, герой впадает в транс. Самоистязание сменяется протрацией и последующим самоуспокоением при мысли о «лучшем друге – Смерти».

– III планета превращает драму в комедию: Альфред нащупал на полу свои розовые очки! «Мыльная опера» за окнами продолжается. Просмотр чужих жизней стал главным событием для Альфреда, заменил прочие радости бытия. Но разве это счастье? Скорее – самообман.

– И всё же по тону Концерт №23 значительно светлее, чем предыдущий Концерт Es-dur!

– Возможно, Вольфгангу нужно было после этого Концерта устроить передышку, «не гнать» так и без того уж «загнанных лошадей» своего неуёмного воображения. Но он не мог остановиться! Завершение работы над «Свадьбой Фигаро» изводило своими бесконечными коллизиями. Снять же постоянное напряжение Моцарт мог только в противоположном Опере мрачном настрое. И он снова написал минорный Концерт, хотя чувствовал, что его исполнение окончательно отпугнет даже самых стойких почитателей.

– Ты говоришь о **Концерте №24 c-moll, K.491**? Да, этот гениальный Концерт возник настолько преждевременно! Публика XVIII века морально не была готова к его восприятию. Не спасла его даже по-детски чистая, трогательная мажорная средняя часть, *Larghetto* Es-dur. Он с самого начала стал чужаком, пугающим своей сложностью и мефистофельским сарказмом музыки. Даже во времена Бетховена этот Концерт казался чем-то особенным, противоестественным. Правда, прослушав его, Бетховен сказал И.Краммеру: «Мы никогда не сможем создать чего-либо подобного».

– Первая же тема I части, Allegro шокировала: унисонное звучание обостренной, зловещей мелодии в размере $\frac{3}{4}$ (никакого «идеального марша»!) было наполнено диссонирующими, колючими интервалами, вносящими сумятицу в слуховое восприятие. Куда, в какое Царство фурий ведёт этот неудобоваримый унисонный ход в низком регистре? Внезапно всё взрывает ещё более грозное *tutti*. Солист вступает с новой мелодией, за внешней сдержанностью которой слышатся глубочайшая скорбь и отчаяние. Драматизм постоянно нагнетается, несмотря на лиризм трёх побочных тем. Особой напряженностью отличается разработка, основанная на интенсивном развитии обеих главных тем и венчающаяся мощной кульминацией. Драматическое начало окончательно утверждается в репризе, где побочная партия изложена в миноре. И вдруг... всё оказывается лишь «призраком» приближающегося рока! Неожиданным оборотом перекрашивается Кода, в которой жуткое давящее здание Аллегро начинает на глазах... таять в арпеджированной фигурации фортепьяно! Кошмарный образ, как неуловимый Воланд М.Булгакова, таинственно испаряется, иронично показывая нам на прощанье свой дьявольский хвостик! Хотя ясно, что скоро он явится вновь за своей жертвой.

Передышкой в борьбе с демоном является кроткое и упоительное Larghetto Es-dur, II часть. Как трогает предельная простота выражения в безыскусной песенной основной теме! Два контрастных Эпизода ещё прекраснее. Мелодии гибко меняют тембровую окраску, переходя от фортепьяно к струнным и духовым, расцветиваясь колоритными фигурациями. Но сто́ит пристальнее к ним прислушаться, как нас поразят аналогии с «Траурной мasonicкой музыкой», сочинённой незадолго до Концерта c-moll. И тогда *Larghetto* предстаёт в новом свете – как глубочайшее мasonicкое откровение. Несмелые шаги по мasonicкой лестнице ведут к «узкому пути», наощупь преодолевая который мasonic познаёт тайны Мироздания. Изумительная Кода ставит божественную точку в преклонении перед гармонией Вселенной. Маленький гениальный росчерк пера на прощанье гласит: «Люди, будьте проще перед лицом судьбы. Берите

пример с меня». При этих звуках у меня всегда невольно подкатывает ком к горлу. Но самый последний штрих опрокидывает предыдущее представление: всё здание Ляргетто оказывается таким же «замком на песке», как и I часть, и его «призрак»... испаряется под загадочное убаюкивающее звучание «секунд Смерти»! «Memento mori», – шепчут нам последние отрывистые нотки. Итак, уже две части Концерта оказались оборотнями, обманом! А что же ждёт нас в третьей части?

Финал, Allegretto c-moll, вроде бы призванный на борьбу с роковыми силами, оборачивается зловещим быстрым маршем. Его шесть Вариаций демонстрируют нам агрессию замаскированного дьявола и всё большую кротость (IV и VI вариации) и сговорчивость борца. Всё это – вовсе не борьба со злом (как было бы у Бетховена), а постепенное подчинение героя его саркастическому нажиму. Примененное здесь субварьирование показывает неумолимость процесса с самых разных сторон. Слышно то самоистязание (I Вариация), то патетический протест (III Вариация), то опустошение (IV Вариация), то самообман (VI Вариация). И что же в итоге? В итоге размер меняется на 6/8 (о, какой нехороший сигнал!), и начинается развернутая **Кода**. Экспрессивные, задыхающиеся интонации в ритме сицилианы напоминают фрагменты Финала «Аппассионаты». Ещё немного, и наш герой задохнется под натиском роковых сил. Но вдруг...нагнетание страстей непредсказуемо гасится, и всё здание Финала начинает на глазах так же быстренько... испаряться, как уже было в I и во II частях!

Итак, весь Концерт в целом оказывается сплошным дьявольским наваждением, «обманом доверчивой души»! Тут мы впервые узнаём, что Моцарт был в интереснейших отношениях и с Богом, и с Дьяволом одновременно! Удивительно, что Концерт c-moll не был «поднят на шит» в XIX веке романтиками «с дьявольщинкой», такими, как Берлиоз, Шуман, Лист! Зато сейчас он звучит настолько современно, как будто Моцарт сочинял его, анализируя глобальный сатанизм XX и XXI века!

– Ну что, полетим, посмотрим, что случилось с Марио?

– А стóбит ли? И так ясно, поэт-пессимист раздираем нестерпимыми противоречиями! К тому же он находится под прицелом «Всевидающего Ока». Как доктор Фауст, поэт Марио обречён постоянно выбирать между Богом и Дьяволом! Вот к чему привело постоянное самокопание! Не говоря уже о том, что Марио навсегда отвергнут обществом, вычеркнут из его рядов, как белая ворона!

– Наверное, в пору создания Концерта c-moll и Моцарт начал казаться венцам такой же «белой вороной». Итак, он слишком далеко зашёл!

– Дальше некуда! Но, инстинктивно почуяв неладное, Вольфганг попытался всё же одним махом выбраться из засасывающей его «дьявольской трясины». Этим «махом» стал **Концерт №25 C-dur, К.503**.

– Парный к до-минорному! Мне кажется, новый Концерт был Вольфгангу просто необходим, как самоутверждение после безнадежности, воплощённой в предыдущем Концерте c-moll. Казалось бы, ещё не поздно исправить положение, сложившееся после неприятия Концерта №24 венцами. Но нет, триумфа уже не последовало, настолько Вольфганг был скомпрометирован предыдущим Концертом. Между тем, новый Концерт грандиозен, масштабен, полон мощи симфонического развития и свободы гармонических отклонений. Удивительна естественность, раско-

ванность музыки от первой до последней ноты, какая-то особая гармоничность взаимоотношений солиста и оркестра.

– Победоносная тема «идеального марша» I части, Allegro maestoso, затмевает все «невзгоды», возникающие на её пути. Как умиротворенно звучит даже минорная побочная тема (процитированная потом Чайковским в знаменитом дуэте «Мой миленький дружок»)!. Музыка I части устойчива, уверена в себе, нарядна в громовом убранстве огромного по тем временам оркестра. Партия солиста развернута и виртуозна. От всей части веет высшей одухотворенной свободой.

А II часть, Анданте F-dur, полна романтики и поэзии. Знаешь, что мне напоминает её певучая мелодия и мерное шепчущее сопровождение? Сцену из балета Чайковского «Лебединое озеро» (там, где танцуют Принц с Одеттой). Такое же сказочное, похожее на сон романтическое видение. Чайковский был, несомненно, под сильным влиянием чар этого Концерта.

III часть, финальное Рондо привносит целый калейдоскоп оживлённых тем. Рефрен явно французского происхождения, может быть, даже слишком простоват, но эпизоды так впечатляющи и искрометны, что вносят постоянное оживление и юмористически окрашивают всё Рондо. Его веселый, бесшабашный настрой дает нам понять, что Моцарт вывернулся из «минорного круга» и вернулся на проверенную мажорную дорогу. «Да здравствует солнце, да скроется тьма!», – так и хочется воскликнуть в конце жизнеутверждающего Финала Концерта №25.

– Этим Концертом Вольфганг победоносно завершил серию так называемых «Больших фортепьянных Концертов», написанных в период с зимы 1783 по зиму 1786 года. То есть, за три года – 15 фортепьянных Концертов, которые были сочинены за этот короткий срок наряду с массой других крупных сочинений, таких, как Оперы! Этот удивительный рекорд быстрописания никогда и никем не был побит! Причем, все Концерты получились не только не «скороспелыми» а, как мы убедились, очень зрелыми, вершинными сочинениями. После этого начался странный для исследователей период, когда Моцарт стал выступать перед публикой всё реже и реже. Как ты думаешь, с чем это было связано?

– Одну из причин мы уже знаем: Концерты Моцарта перестали понимать так, как ему того хотелось. И дело даже не в том, что публика охладела к нему (официальных предложений выступить как виртуозу больше не последовало ни от Йозефа II, ни от аристократов), но, наоборот, это он охладил к ней. Вольфгангу надоело идти проторенной дорожкой той музыки, которой жаждали венцы. Он давно перерос их музыкальные пристрастия. Зачем ему теперь были нужны фортепьянные Концерты? Моцарт не мог даже опубликовать их: при его жизни было издано всего 4 Концерта! Лишь в 1789 году судьба распорядилась в пользу нового фортепьянного Концерта: Вольфганг по собственной инициативе решил выступить на коронации императора Леопольда II во Франкфурте-на-Майне. Тогда-то ему и понадобился новый Концерт в «коронационной тональности» Ре-мажор.

– Концерт №26 D-dur, K.537 действительно создан в «коронационном стиле» (вспомни «королевские» Концерты №5 и №16), торжественный характер ощущается в нем с первой ноты. Господствует яркая насыщенная оркестровка, блестящая и виртуозна сольная партия. К сожалению, фортепьянная партия местами записана лишь в виде одноголосно-

го наброска. С чем это связано?

– В интересах Моцарта было вообще не записывать сольную партию «одноразового» Концерта, дабы не вводить в искушение нечестных копиистов (тем более он не собирался опубликовывать «нечаянный» опус). Сам-то Вольфганг знал, что и как играть.

– Да, но из-за этого Концерт потом подвергся грубым переделкам. Мы так никогда и не узнали, как же на самом деле звучала партия солиста. С давних пор её восстанавливают по крупiciам. I часть, Allegro, очень разноплановая. Главная тема с оттенком скерцозности, блестящая контрастами мажора и минора первая побочная тема, чуть наивная, но неожиданно обретающая сложнейшее полифоническое развитие вторая побочная тема, ласковая и напевная заключительная партия чередуются с праздничными *tutti* оркестра и виртуозными фортепьянными пассажами. Напряженная разработка вносит контраст ясному и светлому мироощущению обрамляющих разделов.

II часть, Larghetto A-dur, в сложной трехчастной форме, напротив, полностью лишена контрастов. В её прихотливой музыке господствует идиллическая безмятежность. Страстный поклонник Моцарта Г.В.Чичерин в «укачивающей» музыке Ляргетто слышал перекат ласковых морских волн, за что весь Концерт назвал «Морским». Но какой-то надрыв всё же существует в этой безмятежной музыке, он накатывает в среднем разделе: в «кошачьих» мягких ходах и неуверенной смене мажора и минора нам открывается уже известная по Концертам №23 и №24 «потайная» область, где всё может разом обернуться встречей с «потусторонним», тем самым, которое граничит с «Темой Смерти». Но испуг недолог, всё возвращается к «волнам ласкового моря». Очень загадочное, хотя и простое на слух Larghetto! В нем уже предугадываются те «колокольчики смерти», которые зазвонят в последнем моцартовском Концерте B-dur.

A III часть— Allegro, рондо-соната – в отличие от многих Финалов – лирична и изящна. Обилие тем не блещет новизной, но придаёт невероятную интенсивность развитию. Можно сказать, что это Рондо многообразно и многопланово, но особой глубины в нем нет. Чувствуется какая-то усталость.

– Ещё бы не усталость! Ты знаешь, когда Моцарт создавал Концерт? Начал в феврале 1788 года, но остался им недоволен и отложил. И в это время у него умерла дочь, чудесная малышка Терезия, названная в честь крестной матери, любимой ученицы Моцарта Терезы фон Траттнер. Ей исполнилось полгода в ту пору, когда бедность и болезнь Констанцы загнали семью в полный тупик. Оставленная без внимания девочка чахла и, наконец, умерла от желудочных колик. Моцарт был настолько удручен, что вообще бросил писать. После провала венской премьеры «Дон-Жуана» он и так был опустошен и подавлен, а тут ещё такое! В течение семи месяцев Вольфганг не мог заставить себя обратиться к музыке! Концерт Ре-мажор был первой попыткой выйти из жуткой депрессии. Моцарт записывал его наспех, помечая, в основном, партию оркестра. Хотел было исполнить его публично, для этого пустил подписной лист по дворам аристократов, как он делал это раньше перед своими Академиями. Но лист вернулся обратно пустым, как и следовало того ожидать. Настолько быстро прошла популярность бывшего «модного» композитора! Лишь в Германии, в апреле 1789 года Концерт D-dur

нашёл первых слушателей. Сначала Моцарт исполнил его в Дрездене, потом вместе с Концертом №19 F-dur – во время коронации Леопольда II во Франкфурте. Всё равно, всё это время он был им не совсем доволен.

– Тем более странно, что в XIX столетии Концерт №26 стал самым популярным после ре-минорного. Таким же воспринимался он и в начале XX века, когда пианист К.Рейнеке мастерски переложил его для фортепьяно. Но в XXI веке он нас, конечно, не задевает так, как до-минорный и ре-минорный. Зато, наконец, все повернулись лицом к последнему, самому бесхитростному и простому (на первый взгляд!) Концерту №27 B-dur, К.595. При каких обстоятельствах он был создан?

– При очень скверных. Это был самый тяжелый период жизни Вольфганга. Болезнь Констанцы, плата за её лечение в Бадене, неустребованность, нищета – всё сплелось в один безрадостный клубок. В начале 1791 года Моцарт получил письмо от известного кларнетиста Беера, который приглашал его принять участие в своём благотворном концерте. А Моцарту и сыграть-то с оркестром было нечего, он уже три года не писал Концертов, теперь они никому были не нужны. Вольфганг даже забыл, когда выступал последний раз в Вене. Всё это было так неожиданно! Моцарт принялся за Концерт. Оркестр решил взять поскромней, полагая, что в ресторане-казино на улице Небесных Врат, где должен был состояться концерт, негде особо развернуться. Одно мне непонятно: почему в такой мрачный период Моцарт выбрал для Концерта мажорную, да ещё и самую игривую тональность – B-dur?

– А почему бы и нет? Эта тональность в родстве с g-moll и b-moll, и этим всё сказано.

– Да, роль этих тональностей в Концерте очень велика. Во всех разработочных разделах и эпизодах Моцарт так или иначе модулировал в b-moll, а у него это – тональность смертельного оцепенения, остановки жизни. Значит ли это, что такой светлый по внешнему облику Концерт связан с темой Смерти?

– А что есть смерть? Непременно минор? Образ смерти для Моцарта не только не заключал в себе ничего пугающего, но, напротив, давал немало успокоения и утешения! В письме к отцу Вольфганг благодарил Бога за то, что он даровал ему счастье понять смерть как источник подлинного блаженства. У него на глазах умирали самые близкие – мать и двое детей. Вольфганг наблюдал их беспомощность, агонию, последние судорожные вдохи, остановку сердца и неожиданно смиренное, просветлённое выражение лиц усопших. Чувство, что они уже в ином, безмятежном мире, успокаивало его. Он не сомневался, что там, за смертью им хорошо. Но вот сама Смерть – таинственный переход из одного состояния в другое – возбуждала воображение Моцарта. Не изменяют ли муки смерти личности умирающего настолько, что она лишается прежних ощущений навсегда и перерождается в аморфный бесплотный дух, не ведающий ни памяти, ни потребностей, ни эмоций? Будет ли там звучать его музыка или она оборвётся со смертью тела? Моцарт был готов войти в любое соглашение со Смертью, лишь бы она хоть слегка приоткрыла ему свою непроницаемую завесу. Ему вспоминались строки из любимой трагедии «Гамлет»: «Какие сны в том смертном сне приснятся, когда покров земного чувства снят?» Болезненный интерес Вольфганга к таинству смерти заметен во многих произведениях, сочинённых до этого Концерта – Сонатах, Мессах, Концертах №22 и №23, в «Идоменее» и в

«Дон-Жуане». Фортепьянный Концерт Си-бемоль-мажор – это очередная попытка Моцарта примириться и подружиться со Смертью!

– Но она в Концерте призывает его к себе вовсе не как друга, но как подчиненного – колокольчиком!

– Да, колокольчиком. Со времени поездки в Прагу «Тема Колокольчика» всецело овладела сознанием Вольфганга. До этого колокольчики курантов напоминали ему лишь о быстро убегавшем времени, теперь же они всё больше напоминали о «хозяйке Времени» – Смерти. Так в последнем Концерте Моцарта «Тема Колокольчика» перевоплотилась в «Колокольчик Смерти».

Итак, Смерть своим колокольчиком приглашает призываемого к знакомству со своим царством. В I части Концерта, Allegro, она ласково поджидает гостя у своего порога. Светлая лирическая главная тема, которая ассоциируется с радостью жизни, дважды перебивается чужеродным, громким возгласом духовых по звукам нисходящего трезвучия, это как бы «сигнал тревоги», предупреждающий о приближении Смерти. Но мрачное предчувствие встречи с ней оттягивается проведением двух сладостных побочных тем, вторая из которых однако модулирует в *b-moll*, чем предвещает поворот к «запредельному», «Колокольчик Смерти» звучит всё более требовательно. Во второй экспозиции начинается диалог солиста и оркестра, приводящий к совместному разделу с «лейтмотивом остановки времени» (холодное, мертвенное звучание восьмых у оркестра и шестнадцатых у солиста). Весь дальнейший раздел экспозиции имеет неодошевлённый, застывший характер «соприкосновения» с тайной Смерти, которая и в разработке заставляет сознание блуждать по далеким тональностям $H > C > es > Ges > f > D > g$, пытаясь представить гостю «сладостный процесс умирания». В репризе солист как бы робко спрашивает у Смерти: «будет ли там хорошо?». Смерть отвечает утвердительно, и в конце I части тема «Колокольчика Смерти» звучит особенно приветливо.

II часть, Larghetto Es-dur представляет нам трогательный диалог призываемого и нового лучшего друга – Смерти. В первой теме своим колокольчиком (здесь звучит эталон «Темы Колокольчика») Смерть приглашает призываемого в своё царство. Она обещает ему блаженство (звучит масонская лейтфигура «блаженства избранных» – нисходящие параллельные секстаккорды). Во второй проникновенной лирической теме призываемый словно вспоминает о прекрасных сторонах жизни, сожалеет о несбывшихся надеждах. Неожиданно в конце I раздела звучит «лейттема остановки времени». Средний раздел представляет собой волнующую исповедь призываемого перед лицом Смерти: «моя совесть чиста, я готов уйти «за порог» достойно и спокойно. Только жаль, что многого не успел в жизни». Это самое потрясающее высказывание всего Концерта, которое редко кто может выслушать без слёз. Музыка раздела модулирует в *b-moll*, и в его конце снова звучит «лейттема остановки времени». Повторение I раздела отличается тем, что тему «Колокольчика Смерти» исполняют совместно солист и оркестр, то есть происходит взаимное согласие и принятие Смерти, как друга. В умиротворённой Коде призываемый соглашается заглянуть «за порог» своего нового лучшего друга.

III часть, Rondo 6/8 вводит призываемого уже «за порог» Смерти, может быть, в рай. Главная тема (рефрен) танцевальна, воздушна, под-

вижна, но как будто «стерильна» – ни весела, ни грустна. Это танец бесплотных, неодушевлённых существ вроде виллис. Смерть намекает, что человек, как личность, «за порогом» превратится в Ничто. Однако в I Эпизоде радушная хозяйка вновь приветствует друга колокольчиком. Беспокойство, прокравшееся в душу со зрелищем показанного Смертью «рая», оборачивается во II Эпизоде блужданием по тональностям, напрасным поиском «за порогом» хоть чего-нибудь, напоминающего жизнь. Последний рефрен звучит *piano*, удаляется всё дальше, как мираж. Приглушенное звучание «райского танца» подводит к генеральной паузе. Солист в каденции хочет вернуться к жизни и забыть всё, увиденное «за порогом», но оно уже оставило в ранимой душе неизгладимый след соприкосновения с загадкой смерти. Собрав остатки оптимизма, Моцарт радостно заканчивает непростое «потустороннее» путешествие.

Общий внешний настрой Концерта – светлый, мажорный, соответствующий отношению к смерти масона-иллюмината Моцарта. «Сладкое предвкушение конца» даже вносит долю эйфории и экстаза, но под этой оболочкой угадываются сомнения, приводящие к постепенному и вынужденному согласию со Смертью. И никакого оптимизма в этом согласии нет!

Конечно, нельзя забывать, что Концерт №27 – масонское произведение. В его музыке использованы почти все масонские лейтфигуры, в течение предыдущих лет выработанные Моцартом (см. Прогулку XV «по масонской музыке»). Но в музыке Концерта много и «не масонского» – мягкой поэтичности, чувственной лирики, особой трепетной искренности. Пронзительность искренних признаний в фортепьянном монологе *Larghetto* приподнимает Концерт №27 B-dur над всеми остальными. Перед нами вершинное проявление психологизма в инструментальной музыке всего XVIII столетия!

– Удивительно, что в Концерте B-dur Моцарт предчувствовал свой конец, ещё не имея реальных предпосылок для такого предчувствия. Его не покидало ощущение, что весна 1791 года – последняя в его жизни. Сразу же после сочинения Концерта он использовал тему его Финала в детской песенке «Тоска по весне». Схожими весенними, но ностальгическими мотивами полны и созданные в первые дни марта фортепьянные Вариации на тему «Женщина – великолепная штучка», K.613. Весеннее обновление несло надежду на лучшее всем, но не ему. 4 марта 1791 года он исполнил Концерт B-dur в казино на улице Небесных Врат (подходящее название!) и это исполнение стало его последним публичным выступлением. В 1787 году, после смерти отца Вольфганг распрощался со скрипкой, повесив её на гвоздь, теперь же пришла пора распрощаться с фортепьяно, которое было его самым верным другом с раннего детства. С марта 1791 года (вплоть до своей смерти в декабре) Вольфганг больше не сочинял для фортепьяно и ни перед кем не выступал!

– Не кажется ли тебе, что мы непременно должны посетить планеты последнего Концерта Моцарта? В его звёздной системе сходятся пути сразу двух героев – принца Флориана (B-dur) и поэта Марио (Es-dur). Умоляю, поспешим туда, ведь оба героя давно в беде!

– Летим!... Но что это? Звёздная система Концерта B-dur на глазах превращается в непроницаемую белёсую туманность! Нас туда не пускают! Секретный масонский объект охраняет «Всевидающее Око»: посторонним вход воспрещён! ...Туманный конец туманной сказки:

призраки появились и исчезли! Совсем как в Концерте с-moll!

– А мне кажется, что герои туманной сказки вовсе не призраки! Все вместе они представляют единый портрет их создателя Моцарта. Неунывающий, умный, открытый миру Эрнест; чувственный мечтатель-идеалист Альфред; самоистязающийся пессимист, поэт-масон Марио; вечно влюблённый, беспечный принц Флориан – четыре ипостаси Моцарта, выраженные музыкой таких разных, на первый взгляд, Концертов!

– А кто же тогда такие в нашей сказке ре-минорный Демор, соль-минорная Сильвия и до-минорное «Всевидающее Око»?

– Двигатели всеобщей моцартовской драмы! И не только в Концертах, а во всей музыке Моцарта! Мы в этом ещё не раз убедимся! Жаль, что история оборвалась прямо перед развязкой и нам не дано узнать её окончания.

– Гипотетически она могла иметь десятки продолжений и окончаний! Если бы НЛО навестил не принц, а другой гость Вселенной Моцарта, мы подлетали бы к планетам Концертов совсем под другим углом, не правда ли? И застали бы иных обитателей в ином пространстве и времени! А через год наше мировоззрение могло бы настолько измениться, что мы бы вообще не обнаружили ни обитателей, ни планет, а один белёсый, непроницаемый туман вокруг загадочных Звёзд! Вселенной Моцарта свойственно ежеминутно меняться! Вместе с ней меняемся и мы, слушатели.

– И всё же полёт был не напрасен! Я понял, что Концерты Моцарта – оригинальнейшие создания, не похожие больше ни на что! Нам ни разу не пришло в голову сравнение их музыки с музыкой фортепьянных Концертов других композиторов! Музыкальный язык моцартовских Концертов уникален!

– Самое интересное, что он уникален и в творчестве самого Моцарта! Мир фортепьянных Концертов словно изолирован от мира всей остальной инструментальной музыки Моцарта, будь то Сонаты, Ансамбли, Серенады или Симфонии. И этот парадокс подводит к обескураживающему выводу: 27 Концертов Моцарта представляют собою обособленный цикл! Величайший цикл в истории музыки, составленный не из пьес или песен, а из целых Концертов! Мы даже можем подобрать ему название.

– Может быть, «Путь Поэта» – по аналогии с названиями известнейших циклов романтиков Шуберта и Шумана?

– «Путь Поэта» – цикл фортепьянных Концертов, драгоценным ожерельем двадцати семи Звёзд опоясывающий Вселенную Моцарта! Ни у одной Вселенной нет такого гигантского, ослепительного украшения тончайшей ручной работы, обогащённого несравненными бриллиантами **Концертов №№9,10,14,17,20,21,22, 23, 24,27!**

– Как не хочется расставаться с полным поэзии и тайн Миром моцартовских фортепьянных Концертов! Но впереди столько жанров!

– Тем более, что с фортепьяно мы пока не прощаемся, нас ждут скрипичные Сонаты и клавирные Ансамбли. До завтра!

Между прогулками:

I. Излюбленные формы Моцарта

В инструментальных сочинениях Моцарт использует, в основном, 8 форм: обычную сонатную; сонатную форму с двойной экспозицией; сонатную форму без разработки; форму Adagio; форму Рондо; форму Рондо-сонаты; форму Вариаций; сложную трёхчастную форму (форму Менуэта). Неплохо бы разобраться в особенностях этих форм.

1. Обычная сонатная форма (форма сонатного Allegro)

– репризная (то есть с повтором в конце материала I раздела) форма, основанная на контрасте главной и побочной партий, их разработке и тональном объединении в репризе. Таким образом, в сонатной форме возникают 3 раздела: Экспозиция (повторяется дважды!), Разработка и Реприза (разработка вместе с репризой тоже повторяется дважды!).

<u>Экспозиция</u>				<u>Реприза</u>							
ГП	СП	ПП	ЗП		<u>Разработка</u>	ГП	СП	ПП	ЗП		<u>Кода</u>
(I)	(I-V)	(V)	(V)		(V→I)	(I)	(I)	(I)	(I)		(I)

I раздел – Экспозицию – составляют:

ГП (Главная Партия) – в основной тональности (I), как правило, активная, состоящая из разнородных звеньев;

СП (Связующая Партия) – служит переходу в тональность доминанты (V), как правило, возбуждённая;

ПП (Побочная Партия) – в тональности доминанты (V), как правило, лирическая, одухотворённая;

ЗП (Заключительная Партия) – в тональности доминанты (V), как правило, устремлённая, эффектная за счёт динамики.

II раздел – Разработка

– начинается после повторения Экспозиции. Этот раздел богат событиями: тональными перемещениями мотивов любой из тем, переключками тем, контрапунктическим совмещением, изменением лада (минор на фоне предыдущего мажора Экспозиции), сталкиванием динамических контрастов, модуляциями-переходами от гармоний доминанты (Vст.) к гармониям тоники, то есть основной тональности (I ст.).

Характерной особенностью моцартовских Разработок является введение новой, как правило, взволнованной лирической темы, которая

проходит как Эпизод и в дальнейшем не появляется. Но новая тема встречается не в каждой разработке: чем строже произведение, тем меньше шансов её встретить.

Ещё одна из особенностей моцартовских Разработок – незаметный переход к началу Репризы. Гайдн и Бетховен, наоборот, всячески отделяют разработочный раздел от Репризы – паузами, фермой, выдержанным доминантовым предыктом (несколько тактов на доминантовой гармонии).

III раздел– Реприза

– начинается после повторения Экспозиции и Разработки, повторяет музыку Экспозиции, но все темы проходят в основной тональности (Ист.). Иногда темы слегка видоизменяются, особенно Связующая (СП) и Заключительная (ЗП), которая без перерыва может перейти в Коду – небольшое дополнение, основанное на мотиве одной из тем. Коды может вовсе не быть, или она может быть короткой (2–4 такта). В сонатном Allegro Моцарта Кода не носит того основополагающего, обобщающего значения, которое характерно для формы Adagio. Скорее, это просто завершение – яркие аккорды, утверждающие тонику.

Реприза считается ложной, если ГП появляется не в основной тональности. В конце концов, ГП обязательно должна переключаться в основную тональность, тогда лишь начнётся «настоящая» Реприза.

Бывает зеркальная Реприза, в которой ГП и ПП меняются местами, то есть сначала проходит ПП, затем СП, ГП и ЗП.

Особенностью моцартовских Реприз является их полное оминоривание в тех случаях, когда минорная тональность заявлена в Экспозиции (в Экспозиции минору принадлежит лишь Главная Партия). Никто так больше не поступал. По этому признаку можно сразу же определить авторство Моцарта.

Несмотря на то, что почти каждый сонатный цикл Моцарт начинает в форме сонатного Allegro, сам он к этой форме не испытывает настоящей любви: повторение разделов сковывает сквозное нарастание аффектов и динамизацию целого, к которым он неуклонно стремится. Моцарту тесно в этой форме! Исключениями являются: минорные пьесы (см. Allegri Симфоний №25, №40, Квинтета К.516, Квартета К.421, Квартета К.478 и др.); мажорные пьесы с минорной ПП (см. II часть скрипичной Сонаты, К.526 и др.); сонатные Allegri, основанные на полифонии (см. I и IV части Симфонии «Юпитер», I часть четырёхручной Сонаты К.497 и др.).

2. Сонатная форма с двойной экспозицией

– применяется в Allegro Концертов (для любого инструмента с оркестром) и изредка – в средних частях Концертов (у Моцарта – в скрипичных Концертах №1,5). Её каркас образует вступление нескольких оркестровых *tutti*, образующих свою Оркестровую Экспозицию и *sol* солиста, образующих свою Сольную Экспозицию. Особенность Оркестровой Экспозиции – проведение ПП в главной тональности. Особенность Сольной Экспозиции – вступление с любой темы, иногда с новой (см. Allegro фортепьянного Концерта №20 d-moll, К.466). Новая тема появляется и в Разработке (она влечёт за собой и новое *tutti* оркестра). Развёрнутая Кода выполняет роль последнего *tutti* – как правило, это чисто орке-

стровый раздел со вставкой виртуозной сольной Каденции (импровизации солиста) после ярко замедленной остановки на тоническом квартсекстаккорде (I₆₄). Очень важно следующее: в этой форме никогда не повторяются ни Экспозиция, ни Разработка с Репризой, за что её и любит Моцарт! Сонатная форма с двойной экспозицией – наисложнейшая из всех видов сонатности. И здесь Моцарт является рекордсменом: в I части кларнетового Концерта A-dur, K.622 им задействовано 12 различных по тематизму разделов *tutti* и *solo*, увязанных в сонатную форму, да ещё и с добавочным сонатным соотношением.

3. Сонатная форма без разработки

– сонатная композиция с пропущенным разработочным разделом. Типичные области применения – медленная часть сонатного цикла, Увертюра. Пропуск разработки не означает отсутствия разработочности. Как метод мотивного развития она сохраняется в партиях Экспозиции и Репризы, в Коде, вносится в связку в Репризе. Разделы этой формы не повторяются дважды, как и в случае сонатной формы с двойной экспозицией (см. выше). Так устроены Увертюры к Операм Моцарта «Свадьба Фигаро», «Так поступают все», «Милосердие Тита», «Идоменей».

4. Форма Adagio (Andante)

– самостоятельный структурный тип, применяемый в музыке в медленных частях Концертов, Симфоний, Квартетов, Сонат. Форма Adagio – такая трёхчастная репризная форма, в которой I часть – период или простая форма, II часть – на новой теме, между частями – связующие разделы.

<u>I часть А</u>	<u>I Связка</u>	<u>II часть В</u>	<u>II Связка</u>	<u>III часть А</u>	<u>Кода</u>
Простая форма		Простая форма		Простая форма	
(I)		(V)		(I)	(I)

В форме Adagio у Моцарта эпицентром является II часть В (Праздел), где он высказывает основополагающую мысль. Итогом и кульминацией Adagio становится развёрнутая Кода, часто на новом тематическом материале. Во всём, что касается II раздела и Коды Adagio, Моцарт вне конкуренции (см., например, Adagio в фортепьянных Концертах №№ 23, 27). Как будто продиктовано свыше!

5. Форма Рондо

– форма, основанная на чередовании неоднократно возвращающейся Главной Партии (Рефрена, припева) с различными Эпизодами (от двух до пяти Эпизодов).

<u>А</u>	<u>В</u>	<u>А</u>	<u>С</u>	<u>А</u>	<u>Д</u>	<u>А</u>
Рефрен	Эпизод	Рефрен	Эпизод	Рефрен	Эпизод	Рефрен
(I)		(I)	центральный	(I)		(I)

Рефрен, как правило, пишется в простой двухчастной форме, при повторе он может варьироваться, сокращаться. Крайние Эпизоды (В и D) – в родственных тональностях, при мажоре Рефрена – мажорные.

Центральный Эпизод (С), как правило, минорный. Он представляет собою духовный эпицентр Рондо. Моцарт – непревзойдённый мастер Эпизодов, особенно Центральных минорных. Тут ему нет равных.

Форма Рондо применяется в средней (см. средние части фортепьянных Концертов №20 и №24, «Маленькой ночной Серенады»), клавирной Сонаты В-dur, К.570 и др.) и финальных частях сонатного цикла. Рондо никогда не бывает I частью Сонаты (единственное исключение – I часть скрипичной Сонаты F-dur, К.547), Концерта, Симфонии.

6. Рондо-соната

– высшая форма классического Рондо. Это Рондо с тремя Эпизодами (иногда больше), из которых крайние находятся в соотношении побочной партии Экспозиции и Репризы сонатной формы, а вместо Центрального Эпизода может быть Разработка.

Моцарт, как никто, развил и обогатил эту форму. Лишь у него мы встречаем Рондо-сонаты с двумя или тремя подряд идущими Центральными Эпизодами и Разработкой. Например, в Рондо F-dur, К.494 (Финале составной Сонаты F-dur, К.533) центр Рондо-сонаты составляют Эпизод d-moll, Эпизод В-dur, Разработка и Эпизод As-dur, идущие друг за другом без вмешательства Рефрена! А в Финале скрипичного Концерта №5 A-dur Центральный Эпизод a-moll имеет ещё и двойную сложную двухчастную форму! Во всех клавирных Ансамблях Моцарта (8 Трио, 2 Квартета, Квинтет) Финалами являются сложно устроенные Рондо-сонаты. В этой же форме написано и большинство Финалов фортепьянных Концертов. Рондо-соната – любимая форма Моцарта. Гайдн и Бетховен относились к ней равнодушнее.

7. Сложная трёхчастная форма

(форма Менуэта)

– используется во всех частях под названием «Menuetto». Это контрастная репризная форма, в которой I и III части одинаковы (они в свою очередь могут быть двухчастными или трёхчастными), а II часть, Трио, резко отделена от крайних своим характером, тональностью и формой. В оркестровых произведениях Трио исполняется лишь струнным составом (скрипка, альт, виолончель), отсюда и название «Трио» (три инструмента). Как правило, Трио – это нежная лирическая часть.

III часть в Менуэтах точнейшим образом повторяет I часть, поэтому в нотах её не выписывают, проставляя знак «*da capo*».

AB(A)

I часть

(осн.тональность)

С

Трио

(другая тональность)

AB(A)

III часть

(осн. тональность)

8. Форма Вариаций

– форма, основанная на видоизменённых повторениях Темы. В начале записывается Тема в простой двухчастной форме: 2 повторяющихся периода (I половина Темы) + 2 повторяющихся периода (II половина Темы). II половина Темы обычно сильно отличается от I половины и служит как бы припевом по отношению к запеву (к I половине Темы).

Все Вариации сочиняются в той же тональности, что и Тема, за исключением минорной Вариации (она сочиняется в тональности одноимённого минора). Форма Темы выдерживается во всех Вариациях, лишь в последней из них может быть расширение и Кода. Предфинальная Вариация пишется в темпе *Adagio*, последняя – в самом быстром темпе, со сменой размера и даже жанра.

Иногда Моцарт трактует Вариации как «свободные» – Вариации без правил. Яркие примеры – II часть фортепьянного Концерта №17 G-dur, K.453 и II часть фортепьянного Концерта №22 Es-dur, K.482: Вариации «отходят» от Темы по многим параметрам, включая тональности (Концерт №17) и объём (Концерт №22).

Очень редко сама Тема бывает не двухчастной, а трёхчастной (см. Вариации на тему Глюка, K.455 и Вариации на тему Шака, K.623).

Циклы Вариаций встречаются в I части (см. клавирную Сонату A-dur, K.331) и II части (в скрипичных Сонатах, в фортепьянных Концертах №№17, 18, 22) сонатных циклов. Эта форма не характерна для Финалов.

Несмотря на то, что Моцарт – непревзойдённый мастер в жанре Вариаций, в сонатных циклах он использует эту форму совсем редко, намного реже Гайдна и Бетховена. Гайдн вообще жить не может без Вариаций, они у него везде: в Симфониях, Квартетах, Сонатах. Моцарт же чаще всего мыслит цикл Вариаций, как отдельное произведение.

Вот такие они – излюбленные формы Моцарта. Если одна из перечисленных форм полностью нарушает свою структуру, то мы имеем дело с «бесформенными» (вынужденная тавтология!) «формой импровизации» или «формой свободной фантазии». И таких «импровизаций» и «фантазий» у Моцарта предостаточно, так что его никак нельзя назвать консерватором в области формы, а тем более – формалистом. Но нельзя путать «форму свободной фантазии» с жанром Фантазии. Форма моцартовских клавирных Фантазий (КК.394–397) – контрастно-составная сложная. Как правило, такая форма включает в себя медленное незавершаемое *Adagio* и несколько разделов в сонатной форме. А иногда такая форма заканчивается Фугой (Фантазия K.394, Фантазия для часового органа K.608).

Прогулка V (по Сонатам для клавира и скрипки)

– Устраивайся поудобнее, Листочек!

– Сегодня ты перестаралась: Звёзды ещё не показались. И зачем мы здесь в такую рань?

– Важно быть первой, иначе мне придётся разговаривать с собеседником на незнакомом мне старомодном языке. Пусть лучше посетители НЛО подстраиваются под меня и беседуют со мной на родном современном. И потом, у нас сегодня огромные планы, ведь Звёзд скрипичных Сонат так много!

– 40 Звезд, кажется? И ещё 2 цикла скрипичных Вариаций! Однако, какая тяга у Вольфганга к скрипке – больше, чем у Гайдна и Бетховена!

– В литературе Моцарт прежде всего превозносится, как клавирист, а между тем, он в два раза чаще обращался к скрипке, чем к клавиру! Парадокс!

–...Никакого парадокса! Я всегда внушал ему, что скрипка – душа музыки. Увлечением скрипкой мой сын всецело обязан мне!

– Вот так сюрприз! Не смела никогда и надеяться, что буду разговаривать с Вами, уважаемый Леопольд!

– Не одна вы любите посидеть ночью на НЛО моего сына. Я тоже частенько заглядываю сюда и проверяю, всё ли в порядке.

– А что может быть не в порядке?

– Созвездия иногда меняют свои конфигурации, добавляются новые Звезды. А в последнее время некоторые из них стали значительно ярче, особенно в этой части неба, или мне это так, по-стариковски показалось? Вы не заметили?

– Величина Звезд, конечно, не изменилась. Шедевр – он всегда шедевр, даже если не был вовремя признан. А вот яркость Звезд действительно усилилась, потому что небо Вселенной вашего сына стало чище. Время слой за слоем снимает с него лишнюю пелену непонимания, скепсиса и моды. Это небо всё ближе к нам, потомкам, и те Звёзды, которые раньше казались еле заметными, теперь видны невооруженным глазом. Например, изумительные скрипичные произведения Вольфганга! Может быть, вы мне расскажете о его первых сочинениях для клавира и скрипки?

– Вольфганг с пяти лет сочинял пьесы для клавира, которые я записывал в особую «Нотную тетрадь». Когда их накопилось много, первой моей мыслью было объединить их в клавирные Сонаты. Но во время наших гастролей в Париже в 1764 году Вольфгангерль вдруг услышал Сонаты Иоганна Шоберта, которые исполнялись с аккомпанементом скрипки. По существу, это были сочинения для клавира, и скрипка выполняла в них декоративную роль, обогащая клавирную партию лишь

дублированием мелодии или гармоническими фигурациями. И мне, и сыну идея таких Сонат понравилась во всех отношениях: во-первых, во время концертов я был теперь «при деле», аккомпанируя сыну, во-вторых, преимущество было в коммерческом плане – музыка для клавира и скрипки вошла в такую моду, что сочинения подобного рода тут же принимались любым издательством. Первые две новоспеченные Сонаты были тут же изданы с посвящением принцессе Виктории, Вольфганг сам преподнес ей ноты в Версале. Месяц спустя в печати вышли ещё две Сонаты, их мы посвятили графине де Тессе, одной из придворных дам.

– Вы говорите о так называемых «Парижских Сонатах», К.6 – К.9? Они, конечно, представляют для нас большой интерес, как первые крупные опусы начинающего композитора. Где место этих Звёздочек на небе?

– В данном секторе скрипичных Сонат, где же ещё! Вон там, вдали видна «Парижская трапедия» из четырёх Звёздочек-сонат 1764 года. Вольфганг сочинил их под моим руководством, когда ему было всего восемь лет. Я как сейчас всё помню...

– Вижу. Значит, так выглядят на небе «Парижские Сонаты» К.6–К.9?

– Хоть кто-нибудь объяснит мне, наконец, что означают эти номера? Только и слышу отовсюду – К.6, KV.7. Зачем нужна такая присказка?

– Не присказка, а фамилия! «К» означает «Кёхель», «KV» – «Köchel Verzeichnis» («Указатель Кёхеля»).

– Мне ничего неизвестно об этом указателе.

– Потому что его первая версия появилась лишь в 1862 году. До этого перечень сочинений вашего сына систематизировался по жанрам, и путаница была невообразимая, ведь многие произведения одного жанра написаны в одной и той же тональности. Сколько, например, Месс написано Вольфгангом в тональности C-dur?

– Насколько я помню – десять, да ещё в один короткий период! Я сам их путал!

– Именно из-за таких казусов созрела необходимость систематизировать перечень опусов вашего сына, опираясь на даты создания.

– И кому же удалось такое непростое дело?

– Ценителю и исследователю музыки Моцарта Людвигу Риттеру фон Кёхелю, не один десяток лет посвятившему составлению уникального каталога. И справедливо, что Кёхель, бескорыстно служа Моцарту, обессмертил сам себя: ни одно произведение Моцарта мы не представляем без номера «по Кёхелю»!

– Но мне приходилось слышать и другие присказки: KE и Anh.

– «KE» – «Кёхель-Эйнштейн», а «Anh.» – «Anhang» (номер по «Приложению»). Такие обозначения относятся уже к XX столетию. Знаменитый моцартовед Альфред Эйнштейн (кстати, он брат знаменитого физика Альберта Эйнштейна!) приложил огромные усилия в деле более точной систематизации. Он пересмотрел хронологические данные и переместил многие опусы в те части списка, где даты совпадали с документально подтверждёнными. При этом появились двойные номера: первый из них соответствует «старой версии», второй – «новой версии». Например, скрипичные Сонаты K.376 – K.380, создание которых Кёхель всецело относил к венскому периоду (1782 г), оказалось, сочинялись в более ранний период (1780-1781 гг.) и порознь друг от друга. Они приоб-

рели двойные номера: К.376 (КЕ.374-d), К.377 (КЕ.374-e), К.378 (КЕ. 317-d), К.379 (КЕ.373-a), К.380 (КЕ.374-f). Обозначение *Anh.* ставится перед номерами вновь обнаруженных, неподтверждённых (вместо автографа – лишь копия), спорных опусов и фрагментов. Таких наберется около 300.

– А сколько же всего номеров в Указателе Кёхеля?

– 815 в I (основной) части и около 300 во II («Приложение»). Приблизительно 1115. Правда, в «Приложение» попали многие номера из основной части, так что общее количество с учётом дублирующих номеров чуть меньше 1000. Каждый год исследований вносит новые коррективы, так как за год обнаруживается от одного до трёх ранее неизвестных опусов Вольфганга. Вселенная Моцарта растёт!

– Приятно слышать! А как выглядит Указатель Кёхеля?

– Это массивный том из 1000 страниц, весом в 5 кг! Несмотря на то, что текст в волшебной книге немецкий, любому музыканту мира в ней всё понятно: старые и новые (подправленные Эйнштейном) номера по Кёхелю (обозначаются «KV.» или просто «К.»); 4 нотных такта начала каждой части произведения; дата и место создания, местонахождение автографа; наименования издательств, впервые выпустивших ноты; примечания об истории создания и, наконец, список литературы о данном сочинении. С помощью этой книги можно определить тональность, размер, количество тактов, наименования темпов, частей, состав оркестра, литературные источники либретто, сведения о первом исполнении любого сочинения. Даже формат нотных листов и количество страниц нотной рукописи! Какое счастье для каждого моцартианца листать эту бесконечную, увлекательную книгу в поисках ответов на многочисленные вопросы, возникающие при первом прослушивании пусть даже самых коротких произведений! Я знаю, что не беспомощна в этом океане музыки: спасательный круг всегда под рукой, и это – Указатель Кёхеля, рукотворный памятник Моцарту. Насколько мне известно, это был первый справочник подобного рода вообще, и именно Моцарт стал первым композитором, удостоившимся такого досконального исследования!

Но вернёмся к четырём первым скрипичным Сонатам Вольфганга. Три Сонаты К.7-К.9 трёхчастны, причём их строение необычно: *Allegro – Andante – Menuetto*. При этом Менуэт трёхчастен, но имеет в среднем разделе не *Trio* (как было позднее), а Менуэт II с контрастным настроением.

– В ту пору Менуэты сочинялись ещё по старинной схеме: Менуэт I – Менуэт II (в другой тональности) – Менуэт I (повторение начальной части). Но, насколько я помню, в первой Сонате *C-dur* добавлена четвёртая часть, *Allegro*. Всё произошло из-за упрямства Вольфганга! Первые три части мы взяли из «Нотной тетради» шестилетнего Вольфгангерля (в неё я записывал его сочинения для клавира). Это небольшие галантные пьесы.

А четвёртую часть, *Allegro*, Вольфганг добавил в Париже после того, как наслушался беспокойной музыки этого пошляка Шюберта. И что его так загло? Метания из тональности в тональность, мрачные гармонии, дикие выкрики то скрипки, то клавира, неустойчивость настроения? Не знаю. Только сын стал похож на сумасшедшего: он всерьёз бредил взбалмошной музыкой Шюберта!

– Известно, как негативно вы относились к подобным «проявлениям страсти» в музыке. Но Вольфганг настоял на своём – и в результате

Сонату C-dur, K.6 завершает страстное, взволнованное **Allegro**, сочинённое мальчиком под влиянием музыки «немецкого парижанина».

Что касается музыки первых трёх частей, то она тоже обладает рядом достоинств. Очаровательна **I часть** – резвое, непоседливое **Allegro**. Непрерывный бег шестнадцатых рождает эффект «вечного двигателя» (позже у Вольфганга будет много подобных пьес). Неожиданно в конце «вечный двигатель» тормозит, приводя к разрешению в VI ступень (прерванный каданс). Впечатление таково, что «родитель» одёрнул не в меру расшалившегося ребёнка!

II часть, Andante F-dur – галантная пьеса в ритме контрданса с многочисленными задержаниями-реверансами.

III часть начинается строгим **Menuetto I** в основной тональности C-dur. Контрастной вставкой выглядит изящный, шаловливый **Menuetto II F-dur**. В целом вся Соната изобилует игривыми танцевальными ритмами. Что же прежде всего бросается в глаза, так это смехотворно жалкая партия скрипки: изредка скрипка «подвышает» клавиру вторым голосом «в терцию» и подводит к терцовому тону в кадансах. Вот и вся её роль.

– А вы ожидали иного? Позвольте мне, как известному скрипачу-теоретику, просветить вас на этот счёт. Первые Сонаты для скрипки и клавира появились в Италии конца XVII века, в бытность Арканджело Корелли. Это были пьесы, состоящие из трёх контрастных движений и ничем не напоминающие будущие Сонаты середины XVIII века. Главным инструментом там была скрипка (иногда две скрипки), клавесин же (вместо него могли быть чембало, орган или виола да гамба) осуществлял функцию цифрованного баса. Он вёл *basso continuo* – непрерывный аккомпанемент аккордами. Никакие мелодии клавесину не поручались. Вскоре этот бесперспективный жанр оттеснили скрипичные Концерты, чудесное порождение струнных оркестров Италии. Вивальди, Таргини, Нардини, Виотти – вам, наверное, известны эти имена? Итальянские скрипачи-виртуозы индивидуализировали партию солирующей скрипки, но замечу снова, только в составе струнного или смешанного оркестра.

Между тем, севернее Италии происходил обратный процесс, связанный с изобретением нового клавесина с громким звучанием и темперированным строем клавиш. Появились виртуозы-клавесинисты. Солирующий клавесин постепенно вытеснял скрипку. Это явление заметно уже в сочинениях Баха-отца. Вскоре все Сонаты сочинялись как клавирные, и лишь иногда – с добавлением скрипки или флейты *ad libitum* – «по желанию». То есть скрипичные Сонаты середины XVIII века были по существу клавирными. Сочинения, сочетающие клавир наравне со скрипкой, в 60-е годы XVIII столетия ещё только входили в моду. Сонаты для клавира и скрипки Шоберта и Иоганна Кристиана Баха были «первыми ласточками» зарождающегося жанра. Среди первооткрывателей жанра настоящей скрипичной Сонаты оказался и мой Вольфгангерль!

– В следующей **Сонате D-dur, K.7** влияние нового шобертовского стиля ощутимо уже во всех частях музыки. Необычное сопоставление тональностей в разработке **I части, Allegro molto**, контрасты мажора и минора в Адажио и Менуэте знаменуют новое понимание Вольфгангом выразительных возможностей музыки. Однако партия скрипки ещё робка.

II часть – Adagio G-dur – с её беспокойным томлением, полиритмией мелодии и сопровождения, скорбными хроматизмами и резкими синкопами вообще можно поставить в ряд с самыми зрелыми творениями

ми. Заметно, что партия скрипки становится индивидуальнее, иногда она вступает первой, а клавиш повторяет её мелодию.

Такой же высоты достигает в финальной части Menuetto II d-moll, который своим волнующим взлетом скрипки предвосхищает тему Trio Менуэта будущего Струнного квартета C-dur, K.465. Весь он проникнут беспокойным шобертовским духом. И в то же время музыка носит совершенно индивидуальный, «моцартовский» характер. Соната D-dur вызывает гордость за вашего мальчика!

– Мне-то как раз не по душе пришлось эти новые «шобертовские» веяния. Ах, если бы Вольфгангерль продолжал писать, как все, его музыка была бы куда популярнее!

– Уважаемый Леопольд! Если бы ваш сын продолжал писать, как все, он бы не стал великим Моцартом!

Вот и в следующей Сонате B-dur, K.8 ваш строптивый сын дошёл до того, что написал Менуэт II в невероятной тональности b-moll! Мрачнейшая из тональностей b-moll в дальнейшем проявлялась у Вольфганга только в «экстремальных» ситуациях, образно связанных с «остановкой Времени», даже Жизни. А тут вдруг – в детской Сонате звучит Менуэт II в мрачнейшем облики, которое выделяется резким звуковым пятном на фоне мажорных частей.

Но и музыка остальных частей Сонаты получилась на удивление экспериментальной. Яркой динамикой отличается крайне беспокойная I часть, Allegro. «Шобертовские метания» приводят главную партию к бурной патетической разработке. Здесь уже заметно стремление подключить скрипку к общему процессу динамизации.

Несколько застылым на фоне I части получилось Andante gracioso F-dur, II часть Сонаты.

Сдержанный финальный Menuetto I словно подхватывает эстафету Andante, а вставной Menuetto II b-moll неожиданно вносит долю суровой отрешённости.

Короче, Вольфганга «кидает» то в жар, то в холод, как часто бывало в музыке его кумира Иоганна Шоберта.

Самый заметный всплеск «шобертовской болезни» обнаруживается в последней Сонате G-dur, K.9. Бунтарская разработка с модуляциями и неожиданной каденцией, прерывающей развитие построенной на острейших контрастах I части, Allegro, грозный средний Эпизод в Andante, драматичный Menuetto II g-moll – вот её черты.

Удивительно смелой кажется II часть, Andante C-dur. Мечтательный I разде: резко прерывается угрожающими унисонами клавира, которые пытается протяжёнными лирическими фразами успокоить скрипка. Наконец-то скрипка подала свой голос! Свой собственный голос! В этой Сонате впервые перед нами предстаёт зрелая, целиком осмысленная музыка, ничем не выдающая возраста творца (разве что небольшими масштабами). И вы хотите сказать, что принимали деятельное участие в создании «Парижских сонат»?

– Конечно. Во-первых, я давал сыну советы по композиции, во-вторых, помогал грамотно записывать партии и, в-третьих, прививал любовь к скрипке. И если как помощник и советчик я ему скоро стал не нужен, то как преподаватель игры на скрипке я был незаменим. У Вольфганга были все задатки для того, чтобы стать великим скрипачом. Он играл с каждым годом всё лучше – виртуозно, чисто, выразительно.

Наконец, к восемнадцати годам он полюбил скрипку даже больше, чем клавир.

– Теперь ваша роль ясна. Мы, потомки, благодарны вам за разностороннее музыкальное воспитание сына – воистину вы были великим педагогом! Только уж очень требовательным.

– Требовательность – главное достоинство настоящего педагога. Будучи по натуре безалаберным и инертным, Вольфганг нуждался в постоянном поучении. В конце концов, он должен быть мне благодарен за многолетний контроль!

– Всё же доля насилия, исходящая от вас, всегда была препятствием к полному взаимопониманию, и с годами эта трещина росла. В детстве авторитет отца-педагога был еще непререкаем. По прибытии в Лондон летом 1764 года ваши занятия с сыном композицией стали регулярными, об этом свидетельствует знаменитая «Лондонская тетрадь» с 42 учебными сочинениями Вольфганга. Знакомство с младшим сыном Баха, Иоганном Кристианом тоже способствовало расширению композиторского кругозора любознательного мальчика. Ясно, что в следующей «Лондонской шестёрке» качественный уровень музыки повышался от Сонаты к Сонате. Вы мне не покажете Созвездие «Лондонской шестёрки» на небе?

– Вон там, правее «Парижской трапеции» видны два кольца, образованные Звёздами скрипичных Сонат – «Лондонская шестёрка» 1764 года и «Гаагская шестёрка» 1766 года.

– Займёмся «Лондонской шестёркой» Сонат К.10–К.15? Удивляет, что в этом Опусе есть указание на другой состав исполнения – клавир, флейту и виолончель. С чем это связано?

– Сонаты Иоганна Кристиана исполнялись именно в таком составе. Так как Вольфганг находился под влиянием этих Сонат, то и исполнение предполагалось двоякое, но записаны в нотах Сонаты были как скрипичные. Посвятить же мы их решили английской королеве Шарлотте. Вместе с Вольфгангом я составил пространный вступительный текст к выгравированному нотам шести Сонат. На следующий день мы исполнили Сонаты во дворце, и Вольфганг преподнес ноты с посвящением её Величеству.

– Три Сонаты – трехчастные, как и «Парижские», три – двухчастные, без Менюэта.

– Новая для Вольфганга двухчастная форма была перенята у Кристиана Баха. В лондонских Сонатах можно заметить и массу новых технических приемов, рассмотренных у Карла Фридриха Абеля, известного немецкого композитора, концертировавшего в Лондоне. Но всё это не говорит о каком-либо подражательстве. Все шесть Сонат разнообразны и на редкость индивидуальны. Даже их стиль различен. Видимо, у Вольфганга был в ту пору переизбыток музыкальных впечатлений.

– Они-то и трансформировались в крайности этих экзотических Сонат. Не то чтобы Вольфганг отказался от своих прежних образцов. На его музыку и впредь будет оказывать сильнейшее воздействие дух Шоберта, хотя бы потому, что этот дух постепенно стал отражением собственного музыкального мышления Вольфганга. Но старые впечатления соединились теперь со свежими, главными источниками которых стали Иоганн Кристиан Бах, Карл Фридрих Абель и ... Георг Фридрих Гендель, многие произведения которого мальчик впервые услышал в Лондоне.

– Вольфгангерль вообще любил старинную музыку, даже ту, что давно вышла из моды. Музыку Генделя он ценил за величавое благородство и единство фактуры. Воздействие его музыки ощутимо уже в первой лондонской Сонате B-dur.

– Так, II части **Сонаты B-dur, K.10** – **Andante Es-dur** – свойствен сосредоточенно-созерцательный характер музыки, отличающий произведения Генделя.

Напротив, беззаботно-игривая I часть – **Allegro** – ближе к музыке «итальянского» Баха (такое прозвище обучавшийся в Италии И.К.Бах получил в Лондоне).

III часть открывается бойким, грубоватым **Menuetto I** в стиле Й.Гайдна. Его сменяет напевный, мягкий **Menuetto II Es-dur**. Таким образом, стиль Сонаты как никогда эклектичен: тут и Гендель, и Бах, и Шоберт, и Гайдн. Но зато впервые в этой Сонате заметно осознанное стремление объединить все части тематически. В мотивах главных партий трёх частей много общих интонационных черт. Тематическая связь придаёт пёстрой (в смысле стиля) Сонате цельность.

Полной стилистической противоположностью является вторая **Соната G-dur, K.11**. Неожиданно Сонату открывает глубокомысленное **Andante**, торжественный пунктирный ритм которого как будто перешёл сюда из Предюдий Баха-отца. Отголоском «шобертовской болезни» выглядит прочувствованная разработка с неожиданным поворотом в сторону минора.

Andante сменяет II часть – резвое, прыгучее **Allegro**. Интересно строение II части: **Allegro 2/4** – **Menuetto g-moll** – **Allegro 2/4**. Особой красотой впечатляет чувствительный **Menuetto g-moll** в манере «итальянского» Баха. Смелое переключение размеров, выразительность Менюэта, построенного на минорном варианте темы Аллегро – всё в этой Сонате дышит свободой и недетской одухотворенностью. В ней Вольфганг как будто играючи «перешагнул» в мастерстве образцы Сонат И.К.Баха.

Правда, на такой высоте не удержалась третья **Соната A-dur, K.12**. I часть – снова **Andante**, но вот теперь оно, пожалуй, написано в мечтательно-сентиментальной манере И.К.Баха.

II часть – **Allegro** – впервые сочинена в форме рондо и больше напоминает музыку Гайдна. Наделённое озорным нравом короткое **Allegro** (в быстром размере 3/8) совершенно не сочетается с продолжительным и томным предыдущим **Andante**.

Зато следующая трехчастная **Соната F-dur, K.13** замечательна во многих отношениях. Во-первых, она отличается самостоятельностью партии скрипки, что говорит о новом понимании её роли в этом жанре (ко многим композиторам-современникам это понимание так и не пришло!). Во-вторых, Соната получилась наиболее цельной благодаря тематическим связям и логичным переходам от настроения к настроению. Проникновенная мелодия II части, **Andante в f-moll**, звучащая, как жалоба обиженного ребенка, поручена скрипке и потому приобретает сердечный, тёплый тон.

Хроматизированный **Menuetto I** с серединным ре-минорным **Menuetto II**, несмотря на экзотичность музыки, гармонично вписывается в целое. Здесь снова царит скрипка, и чувствуется, что самое заветное Вольфгангу хочется доверить ей, а не более «холодному» клавиру.

– Так будет и в дальнейшем. Это моя школа! Скрипка должна была победить клавир!

– Антиподом прочувствованной Сонаты F-dur кажется пятая **Соната C-dur, К.14**. В этой Сонате преобладает танцевальный, игривый характер. I часть, Allegro – интереснейший образец «вечного двигателя». Virtuозность, блеск, импровизационность – вот её черты. А местами танцевальный задор напоминает характер музыки зажигательных «Венгерских танцев» Брамса!

II часть, Allegro в форме рондо – такая же очаровательная пьеса игривого характера.

Под стать первым частям и бодрый Menuetto I, замечательно сочетающийся с Menuetto II F-dur, имеющим подзаголовок «en carillon» («колокольчики»).

– Стиль «en Carillon» был тогда самым модным веянием, переключившим к И.К. Баху от его друзей-парижан. Здесь с юмором используются высокие регистры клавира. И впрямь похоже на нежный звон колокольчиков. Мне нравилась эта Соната, вся она – как непоседливый солнечный зайчик, бегающий по потолку. Не правда ли, это одно из самых жизнерадостных творений Вольфганга?

– Чудесная, бодрящая музыка! И, наконец, перед нами последняя, шестая лондонская **Соната B-dur, К.15**, I часть которой написана явно под влиянием музыки Генделя. Величавое Andante maestoso полно торжественности и благородства. Здесь партия скрипки не только весома, но и по-концертному виртуозна: впервые скрипке поручены сложные, витиеватые фигуры в затейливых ритмах.

Невероятным контрастом Andante maestoso служит II часть, маленькая шуточка Allegro grazioso. Вот уж совсем детская пьеса, настоящая сценка «Курочка с цыплятками» для малышей. Прелесть! Такой вот парадоксальной Сонатой, состоящей из смеси величественного и шуточного, ваш сын завершает удивительный цикл лондонских Сонат.

Что бы ни писалось в учёных книгах о незрелости ранних произведений Вольфганга, легко опровергается этими маленькими шедеврами, слушать которые – одно удовольствие. И если слушатель среди всех аудиокассет постоянно выбирает эту, с записью ранних скрипичных Сонат, то прав слушатель, а не профессорá-теоретики, доказывающие незрелость подобных опусов вашего сына. А как вы, уважаемый Леопольд, оцениваете лондонские Сонаты?

– Я согласен с вами, они прелестны. Но не хуже и те, которые Вольфгангерль написал через полтора года в Гааге с посвящением принцессе фон Вайльбург. И сочинял, и записывал он их уже абсолютно без моей помощи, тем более я был удивлен, что в них столько новизны и непохожести на музыку других известных авторов.

– Всё же воздействие музыки Генделя, И.К.Баха и И.Шоберта ощущается в каждой из них. Так, например, в первой **Сонате Es-dur, К.26**, II часть, Adagio c-moll, как будто сошла с нотной рукописи клавирного концерта И.С.Баха или Генделя. Это исключительно красивая пьеса в старинном стиле.

– А во второй Сонате G-dur II часть, Allegro подвижного, моторного характера с минорной, сентиментально-изящной серединой напоминает нам «итальянизированную» музыку И.К.Баха.

– Зато на I части, Andante **Сонаты G-dur, К.27** можно сразу ста-

вить «клеймо неподражаемости» Вольфганга. С первого звука захватывает экзотический, фантастический характер звучания, основанный на полиритмическом экспериментировании совсем не детского масштаба. Перед нами пьеса, в которой на остигатное сопровождение триолями накладываются сразу две витые, и что особенно важно, различные по ритму мелодии клавесина и скрипки! Редчайший случай полиритмии в музыке XVIII века! Импрессионистический дух этого *Andante* завораживает. У самого Вольфганга мало подобных пьес.

– Третья **Соната C-dur, K.28** и четвертая **Соната D-dur, K.29** – подвижны, изящны и галантны; они, несомненно, написаны под впечатлением Сонат И.К.Баха. Как их музыка радует мой стариковский слух! И хорошо, что на сей раз она обошлась без экспериментов.

– И всё же наиболее цельной и удачной получилась **Соната F-dur, K.30**, состоящая из *Adagio* и *Rondo* в темпе Менуэта. **I часть, Adagio** – романтическая пьеса с триольным ритмом в размере 4/4, в котором Вольфганг уже тогда знал толк (вспомним, как он гениально использовал его позже во II части фортепьянного Концерта №21). Такой ритм напоминает медленное раскачивание качелей. Ко всему добавляется выразительная мелодия, что превращает эту пьесу в образец для всех последующих *Adagio*.

Замечательна и **II часть, Rondo** с решительным, бодрым характером рефрена, с неоднократными минорными отклонениями и средним минорным Эпизодом, заканчивающимся выразительнейшим замедлением.

Шестая **Соната D-dur, K.31** тоже весьма оригинальна. Замечательно **Allegro** в темпе быстрого марша, подчеркнутого кадансами с пунктирным ритмом. Разработка в духе Шоберта придает **I части** экспрессивный, неумолимый характер.

II часть, Tempo di Menuetto неожиданно оборачивается шестью Вариациями на игровую тему, в которых обыгрываются изменения фактуры и ритма. Все Вариации мажорны, но звучат очень по-разному. Ваш мальчик был таким фантазёром!

– Важно отметить, что все эти Сонаты, кроме первой, двухчастны и однотональны. Это «итальянское» нововведение закрепил И.К.Бах, а вслед за ним и Вольфганг.

– Музыкальный язык «гаагских» Сонат более рассудочный и ученый, чем язык «лондонских». Зато в них много экспериментирования и новых приемов, которые Вольфганг потом развил в своем инструментальном творчестве.

– Для меня же самым главным было то, что Вольфганг влюбился в скрипку. Теперь он не только стал выделять партию солирующей скрипки в Дивертисментах, Кассациях, Серенадах, но посвящал ей большую часть этих сочинений. Он всё больше интересовался Сонатами и Концертами для скрипки разных авторов. Раздобыл, например, Сонаты Йозефа Шустера, которые ему очень понравились.

– Эту рукопись нашла после смерти Вольфганга Констанца и решила, что в её руки попали его ранние скрипичные Сонаты. Так они оказались в каталоге Кёхеля под названием «Романтических сонат», K.55-60. Вам что-нибудь известно о них?

– Нет, насколько я помню, в этот период Вольфганг не писал подобных Сонат. А вот Сонаты Шустера он действительно позже прислал

нам, и я исполнял их с Марианной. Вольфганг же к семнадцати годам стал великолепно играть на скрипке, так что в Капелле архиепископа сидел за «первую скрипку». Увлечение скрипкой, наконец, вылилось в шесть Концертов для скрипки с оркестром, которые я всегда считал его лучшими сочинениями. В 19 лет он, пританцовывая, сам исполнял свои Концерты с нашим оркестром для зальцбургской знати, и все были в восторге от его игры. В ней было много чувства и вкуса. Я советовал ему выступить со скрипичными Концертами в Мангейме и Париже, куда он поехал с матерью в 1778 году. В Мангейме он выступил пару раз, но там он больше был известен как виртуоз-клавирист, и все желали слушать его именно в этом качестве. Всё же скрипка не давала ему покоя, так что он написал в Мангейме сразу несколько скрипичных Сонат: первую из них посвятил дочери своего мангеймского домохозяина Терезе Пьеррон, а остальные – курфюрстине Пфальцской Марии Елизавете.

– Вот почему они называются «пфальцскими»? А где находится их Созвездие?

– Оно на значительном расстоянии от колец «лондонских» и «гагских» Сонат. Вон там, справа семь Звёзд образуют зигзаг. Созвездие так и называется – «Пфальцкий зигзаг» 1777-78 гг. Смелые Сонаты, скажу я вам!

– Не смею возражать. В этих Сонатах Вольфганг, добываясь органического участия обоих инструментов, намного опередил И.К.Баха, других современников и вышел на новые, ещё нехоженые пути. Традиционной осталась лишь двухчастность (за исключением Сонат C-dur, K.296 и D-dur, K.306). Насколько разными, непохожими получились эти семь Сонат, особенно последние, K.304 и K.306, написанные уже в Париже! Но и Сонаты мангеймского периода различны, хотя общей чертой в них является особая возбужденность и какой-то доселе неведомый трепет. Такого накала чувств мы раньше не наблюдали у вашего сына. Что же случилось?

– Вспомните, когда он их сочинял! Как раз в те дни, когда увлекся недостойной его певичкой Алоизией Вебер! Девчонка, которой минуло 15 лет, возомнила себя заправской певицей, и Вольфганг, поверив в её талант, начал заниматься с ней ... вокалом! Он писал для неё Арии, полные любовного чувства, и все инструментальные произведения той поры так и дышат этой опрометчивой влюбленностью. Она затмила ему разум. Говорят, что он больше недели пролежал тяжело больным, получив моё письмо, призванное выволить из плена его душу, пойманную во лживую сеть этой расчетливой девицы! Конечно, он сочинял эти Сонаты, постоянно думая о ней!

– Поэтому уже первая из них **Соната G-dur, K.301** отличается неведомым ранее поэтичным характером. I части, Allegro con spirito, свойственна лирическая напевность, изредка перебиваемая боевым напором связующей партии.

Прекрасна II часть, Rondo – с рефреном в характере беззаботной песенки, с выразительнейшим средним минорным Эпизодом, в сентиментально-печальном напеве которого угадываются черты будущей лирики Шуберта. Это очаровательное Рондо впервые (с момента обращения вашего сына к жанру скрипичной Сонаты) завершает полётная поэтичная Кода. Обратим внимание на отрадный факт: в Сонате G-dur наблюдается полное равноправие клавира и скрипки, что в

ранних опусах присутствовало лишь фрагментарно! А иногда скрипка становится и главной героиней, не правда ли?

– Такого поворота можно было ожидать. Не забудьте, что между «гаагскими» и «пфальцскими» Сонатами – 12 лет! Огромный срок для Вольфганга! Этого времени хватило, чтобы он сделал окончательные выводы относительно роли скрипки.

– Новая тенденция выделять партию скрипки ещё более отчётливо проявилась во второй **Сонате Es-dur, K.302**. I часть, **Allegro** захватывает страстным юношеским порывом главной партии. Томно начавшаяся разработка постепенно приобретает неистовый характер, передающий сердечные переживания Вольфганга.

II часть, **Rondo, Andante grazioso** начинается торжественным унисоном скрипки и клавира. Постепенно музыка становится серьезней, облагораживается печалью и возвышенностью выражения. Впервые мы слышим такую глубоко прочувствованную музыку в Рондо. А как поэтично завершает Рондо задумчивая **Кода**! А скрипка, как одухотворённо она запела! Её партия наполнилась пластичными мелодиями вокального происхождения! Всё это, несомненно, новое слово в творчестве Вольфганга. Но что же вы молчите? Так хочется услышать ваше суждение об этих Сонатах, хотя бы о следующей **Сонате C-dur, K.303**.

– Как раз эта Соната До-мажор мне больше всего нравилась, потому что напоминала манеру прежнего Вольфганга. Задумчивое **Adagio** и жизнерадостное **Allegro I части**, сочиненные в манере уважаемого Йозефа Гайдна, достойны похвалы, а галантный **Menuetto** изящен и уравновешен. Видимо, сын не совсем забыл мои уроки композиции и проявил здесь нужную сдержанность и высокий вкус, чего не скажешь об остальных «пфальцских» Сонатах.

– А нам, потомкам, нравятся как раз остальные! Не обижайтесь, пожалуйста, отцам трудно понять детей. У вашего поколения были другие идеалы. Следующая **Соната A-dur, K.305** снова выводит Вольфганга на путь новизны. Подкупает раскованность и импровизационный дух этого сочинения. I часть – **Allegro di molto** – танцевальная, с юмористической разработкой, подчеркивающей общий задорный, напористый нрав.

Контрастно звучит II часть, **Andante** – шесть Вариаций на строгую, сдержанную тему, среди которых выделяются танцевально-кокетливая III Вариация и V Вариация с волнующей серединой, полной любовного томления.

Этот любовный пыл подхватывает следующая **Соната C-dur, K.296**, самая романтическая из «мангеймских». Её возбуждённая, поднимающая новым чувством I часть, **Allegro vivace**, выдает нам душевное состояние Вольфганга. Мятежная разработка, эмоциональный накал – вот её основные черты. А главное, скрипка «переходит в наступление», она не только равноправна с клавиром, но ей поручаются, наконец, самые важные, идущие от сердца высказывания.

Во II части, лирическом **Andante sostenuto F-dur** партия скрипки отличается мужественной серьезностью, откладывающей отпечаток на более легковесную партию клавира. Вольфганг выводит скрипку на качественно новый уровень. Отныне именно она, а не более «рассудочный» клавир, обладает голосом его сердца. Средний раздел **Andante** сродни мечтательным пьесам Шумана, он до краёв перегружен романти-

ческим пылом.

III часть, Rondo, начинается полётным, возбужденным рефреном. Завораживает мечтательный и сладостный I Эпизод. Это сама Любовь!

Четыре месяца отделяют Сонату C-dur от следующей, ми-минорной, но целая пропасть пролегла между ними, совершенно преобразив чувства Вольфганга. В далеком, чужом и неприветливом Париже всё раздражало, убивая надежду обосноваться в нём, как он обещал и вам, и Алоизии перед отъездом. План, устроившись на службу к какому-нибудь «важному лицу», поскорее вызвать к себе «дражайшую подругу» Луизу вместе с её семейством, оказался настолько нереальным, что Вольфганг краснел от стыда, вспоминая заверения, данные перед разлукой отцу Алоизии Фридолину Веберу. Оставалась переписка, но «дражайшая подруга» не спешила отвечать на его нежные, длинные письма, а если и отвечала, то короткими строчками благодарности за присланные Арии. Он чувствовал, что теряет её расположение, о любви с её стороны уже не было и речи. Забыть так скоро! И хотя мы очень мало знаем об этом периоде жизни Вольфганга (Алоизия уничтожила переписку), у нас в наличии самый красноречивый автобиографический документ – Соната для клавира и скрипки e-moll, K.304. В этой музыке нет ни одного такта, который не был бы пережит страдающим сердцем Вольфганга!

I часть, Allegro, начинается непривычно и дико (только однажды промелькнуло такое же дикое начало в Симфонии g-moll, K.183). Унисонный «эпиграф» клавира и скрипки сразу же приковывает внимание своей неумолимостью: жалобному взлету по звукам ми-минорного трезвучия противопоставлены три звена нисходящей секвенции, убивающей только что зародившийся порыв. Все главные высказывания отданы скрипке. Клавир выразительным повторным кадансом в конце главной партии словно подводит итог разочарованию тихими рыданиями. Побочная партия – это стук беды. Её мажор тут же сменяется минором, подхваченным судорожно-истеричной заключительной партией. Разработка передает полное смятение чувств, выводя их на грань катастрофы. Реприза начинается с ужасного выкрика скрипки, после чего главная партия звучит с другой, обостренной гармонизацией. После гигантских шагов канона музыка затравленно поникает в безнадежной Коде и, как горький вывод, в конце снова звучит главная партия в октавном удвоении, особенно выразительном из-за высокого регистра скрипки.

II часть, Tempo di Menuetto, призвана смягчить голос беды и придать ему оттенок грусти. Вся она как одно мучительное воспоминание, давящее камнем на сердце. Лишь в Trio тон воспоминаний становится светлым, даже молитвенным, воскрешающим упоение от близости с «дражайшей подругой». Но III раздел Менуэта снова возвращает нас к исходному пессимизму первой темы. Под конец мелодия скрипки, словно захлебываясь, уже не может остановиться, заполняя всё нестерпимым чувством тоски. Сверлящий, страстный мотив и последний судорожный подъем Коды завершают эту самую откровенную «Исповедь любящей души» во всей музыке XVIII века!

– Очень жаль, что меня не было рядом, когда сын писал столь разнужданную музыку. Я бы ни за что не разрешил ему публиковать подобное сочинение. Зачем выставлять на показ свои несчастья, это не красит человека! Музыка должна улаживать слух, а не вызывать ненужные переживания. Хорошо хоть, что сын вовремя опомнился и следующую

Сонату написал в пристойном стиле.

– Вы говорите о **Сонате D-dur, K.306**? Да, эта Соната совсем другая... В отличие от предыдущих она трехчастна, как клавирные Сонаты. Скрипка занимает в ней положение концертирующего инструмента, её партия виртуозна и разнообразна. В Сонате D-dur много технических новинок и остроумных деталей, в целом она носит жизнерадостный характер, несмотря на то, что написана через три месяца после Сонаты e-moll. Видимо, Вольфганг мечтами уже рвался в обратную дорогу, думая о встрече с Алоизией в Мангейме. Иллюзии еще не покинули его, он твердо решил предложить руку и сердце «дражайшей подруге». Так как в Мангейме ему предстояло преподнести свой Op.1 – «Шесть дуэтов для клавира и скрипки» курфюрстине Пфальцской, нужно было поскорей записать последнюю Сонату и отдать свой Опус в гравировку. Финальная Соната, конечно, должна была стать самой эффектной, ставящей победную точку. Такой она и получилась.

В I части, **Allegro con spirito** бойкость главной партии сменяется благородной кантиленой побочной. Интересна разработка – настоящая бурная «фантазия» из обширной цепи секвенций по отдаленным тональностям. Новшеством явилась и зеркальная реприза, она начинается с побочной партии, главная партия, наоборот, замыкает всю часть.

В задумчиво-созерцательной II части, **Andante cantabile G-dur** разработка тоже разнообразна и полна неожиданными переходами.

Напористое **Allegretto**, III часть – явно концертного плана, в партии скрипки преобладает виртуозный блеск, приводящий к яркой каденции.

– Он написал **Allegretto** точно в той же манере, что и Финалы моих любимых Концертов для скрипки 1775 года. Этим великолепным сочинением Вольфганг искупил грех ми-минорной Сонаты, которая до сих пор не дает мне покоя. Хотя в Сонатах, написанных позже в Вене, у него снова появилось много необузданной музыки.

– Вы говорите о моих любимых Сонатах из Созвездия «Разбитое сердце»? Но ведь первая из них, **Соната B-dur, K.378**, была написана еще в Зальцбурге, куда Вольфганг вернулся после всех злоключений, чтобы снова оказаться на службе у ненавистного архиепископа! Задуманный Op.2 из шести Сонат должен был окончательно утвердить новое видение жанра скрипичной Сонаты. Большие масштабы, трехчастность, равноправие фортепьяно (уже не клавирина!) и скрипки (с её приоритетом), лирический характер их диалога, серьезный, углубленный настрой музыки – таков поистине неоценимый вклад вашего сына в развитие жанра. Никто из современников таких Сонат не писал, и лишь потом Бетховен как бы из рук Вольфганга подхватил этот жанр и развил его в направлении, указанном им. Эти Сонаты очень высоко подняли престиж вашего сына, как инструментального композитора, так как были опубликованы в издательстве Артариа уже в ноябре 1781 года. Op.2 стал чуть ли не единственным в его творчестве, вызвавшим безоговорочное признание и восхищение современников!

– Что правда, то правда! Как я гордился, когда прочёл статью, в которой некий критик восторгался тем, что «эти Сонаты, единственные в своем роде, изобилуют новыми мыслями и свидетельствуют о великом музыкальном гении автора!» Чувство гордости за сына охватывало меня и тогда, когда я исполнял их с Наннерль в Зальцбурге перед друзьями. И всё же многое в них казалось мне неподозрительным, особенно выплески

страсти. Один я знал, что эти Сонаты ведут свой путь от той, ми-
минорной. Мало этого, их музыка выдавала всё еще не остывшее чувст-
во сына к Алоизии! Да-да, я ничего не путаю!

– Но разве, расставшись с ней в 1779 году, Вольфганг не вычеркнул
её из памяти? Он же сам писал вам об этом!

– Однако, когда он снова встретил Алоизию в Вене уже замужней
дамой и примадонной оперы, бывшее заголосило в нём с прежней силой!
Он тщательно скрывал это ото всех, но невольно выдавал свои чувства
скрипке. Вот почему я так волновался с тех пор, как он остался в Вене.
Мне кажется, даже женитьба на Констанце не вытравивала у него до конца
любви к Алоизии! Ах, это такая больная тема для меня, старика! Даже
сейчас я чувствую боль в сердце! Ох...простите, но каждый раз разговор
о Сонатах «Разбитого сердца» разбивает сердце не сына, а отца! Вот и
сейчас мне необходимо успокоиться. Я не в состоянии беседовать даль-
ше. Разрешите откланяться. Встретимся в другой раз! О, Вольфганг-
Вольфганг...

– ...Листочек! Вылезай из кармана! Леопольд улетел!

– Не знаю, как тебе, но мне он не понравился. Леопольд явно пере-
оценивает свою роль и недооценивает новаторство сына. Хорошо, что он
покинул нас в преддверии разговора о самых романтических, страстных
Сонатах Вольфганга из Созвездия «Разбитое сердце». Замечаешь, его
Звёзды – одна ярче другой?

– Ещё бы не заметила! Ослепительное сердце, выложенное Звёзда-
ми К.376–К.380, по-моему, заметно из любого уголка Вселенной! Лео-
польд не мог простить сыну слышком откровенных, страстных музыкаль-
ных высказываний, по сути являющихся музыкальным «дневником»
покинутого Алоизией жениха. Попробуем проникнуть в содержание
«дневника»?

Первой в конце 1779 года была написана любимая скрипачами,
эффектная концертная **Соната В-dur, К. 378. I часть, Allegro moderato** с
певучей, ласковой главной и двумя изысканными побочными темами
настраивает нас на самый лирический лад. Но неспроста после заключи-
тельной партии возникает, как тревожный сигнал, новая трепетная ми-
норная тема, переходящая в страстную, мятежную разработку, полную
отчаянных вскриков. Неожиданно возникшее драматическое пятно разра-
ботки напоминает нам былые «шобертовские метания». Но новизна
заключается в том, что разработка своей глубиной перевешивает весь
остальной материал Allegro и становится кульминацией, эпицентром
целого. Реприза же воспринимается, как ироничное напоминание о том,
что было утрачено в урагане разработки. Чувство былой идиллии так и не
возвращается. Такое смещение в сторону разработки наблюдается и во
всех последующих Сонатах «Разбитого сердца».

II часть, Andantino sostenuto e cantabile Es-dur, как и Allegro, тоже
начинается ласково – поэтичной главной темой, сокровенный тон которой
подкупает теплотой и доверчивостью. Скрипка поёт, как человеческий
голос. Однако средний раздел внезапно динамизируется и опять, как
было в I части, внося тревогу, накатывает новая волна смятения чувств.
Вернувшаяся напевная тема меняет свой облик, приобретая в **Коде** отте-
нок молитвенного экстаза. Такую музыку мог создать только влюблён-
ный!

III часть, Rondo, Allegro должна, по идее, разогнать все предыду-

щие тучи и тучки беззаботно-веселым рефреном. Но здесь веселье подстерегают ирония и сарказм: I Эпизод своей трепетной темой возвращает горечь мимолетного воспоминания, а II Эпизод звучит насмешливо и колко. Несмотря на общую мажорность, во всей Сонате ощущается постоянное беспокойство. Музыка заставляет слушать себя настороженно, словно в любой момент в ней может произойти переворот. После прослушивания красивой Сонаты В-dur остаётся странное чувство недоговорённости.

– Ещё более беспокойным характером обладает Соната G-dur, К.379, написанная уже в Вене в апреле 1781 года. Формально она двухчастна, но вступительное Adagio и начинающееся без перерыва Allegro, конечно, нужно рассматривать, как отдельные части. I часть, Adagio 2/4 носит характер молитвы.

– О чём молит эта широко раскинувшаяся кантилена, не о том ли, чтобы бог помог заглушить ставшее ненужным чувство? II часть, Allegro g-moll ¾ вторгается без перерыва, и это – что-то новое и необъяснимое в творчестве Вольфганга. Перед нами настоящая соль-минорная буря, сметающая всё на своём пути. Кратковременное успокоение заключительной партии ещё сильнее оттеняет драматический накал рвущейся вперед мелодии скрипки. В конце репризы биение разбитого сердца прорывается в каждом такте. Всплеск чувств настолько вопиюще неудержим, что сразу понимаешь: нам дано услышать...

–...самое страстное инструментальное высказывание Моцарта вообще!

– Да-да, проверено: сердцебиение слушателя к концу учащается настолько, что он начинает «на физическом уровне» сочувствовать автору этого шедевра, самоистязаящемуся прямо на наших глазах!

«Всё, хватит!», – говорит Вольфганг и начинает III часть, Andantino cantabile, Тему с шестью Вариациями. Но если б это была просто тема! Это та самая «Тема Времени», которая встречалась нам уже в Сонате для двух фортепьяно К.448 и в Концерте для двух фортепьяно К.365 – секвентный оборот I–V₆, VI–V, IV–I₆, V–I, переводящий нас в другое временное измерение. «Всё проходит!», – твердят безучастно тикающие Часы Жизни. С каждой Вариацией ход Времени приобретает новый смысловой оттенок.

В I Вариации недавно заведенная пружинка Часов раскручивается почти без сбоев, лишь к концу учащая ритм.

Во II Вариации бег секунд ускоряется, внося легкое волнение во вторую часть темы.

В III Вариации бег шестнадцатых уже торопливо подгоняет движение Времени, а во второй части темы волнение приобретает драматический оттенок, явно готовящий нас к перемене настроения.

IV Вариации – эпицентр всей части. Минорный наплыв бегущих шестнадцатых приобретает страдальческую выразительность, а вторая часть темы превращается в рыдание со всхлипами, оплакивание прошедшего Времени.

Пожалев себя и выплакавшись, Вольфганг, наконец, успокаивается и заодно притормаживает Время: V Вариации протекает, как в замедленной съёмке. Время милостиво разрешает остановиться и бросить философский взгляд со стороны на происходящее в душе. «Всё пройдет», – успокаивают Часы Жизни. Мелодию ведет «холодный» клавир, скрипка

аккомпанирует редкими *pizzicato*. Очень красиво!

В VI Вариации всё возвращается «на круги своя», тема звучит в первоначальном виде, переходя в Коду, которая умиротворенными репликами успокаивает разбитое сердце: «всё пройдет – и печаль, и радость»!

– Какая удивительная, прекрасная во всех отношениях Соната: исповедальная, как парижская ми-минорная, но обогащенная новым философским взглядом на напрасную сердечную муку! Слушая несравненную музыку всех трёх частей, то и дело вспоминаешь Шоберта. Вот как он, наконец, гениально «аукнул» в творчестве Моцарта! Что-то ждёт нас в следующей Сонате F-dur, K.376?

– Вот как раз в ней Вольфганг обошёлся без «шобертовских шуток», которые совсем недавно так заклеил наш гость Леопольд Моцарт! «Блестящая и идеальная Соната», – сказал бы он о Сонате F-dur. И был бы прав! В прекрасном, ласковом Allegro, в идиллическом, нежном Andante, в игривом Рондо. Allegro grazioso всё наполнено любовным томлением. Но музыка всё же не выдаёт того беспокойства и страданий, которые мы застали в Сонатах B-dur и G-dur. Может быть, музыка Сонаты F-dur воплощает мечту об идеальной любви, которая с детства сопровождала Вольфганга?

– Недаром говорят, что он был «влюблен в Любовь»! Для любви такого рода не нужен конкретный объект! Но всё же, даже в этой Сонате идеал четко прослеживается – это всё та же Алоизия! Потому что написанная следом Соната F-dur, K.377 (даже в той же тональности!) является как бы продолжением предыдущей, но на новом, более философском уровне! Углубленным содержанием эта Соната образует такую же кульминацию всей серии, как и Соната G-dur, K.379.

I часть, Allegro сразу же захватывает огненной энергией. Настойчивое движение триолями не останавливается ни на один такт и не допускает никаких «тем-чужаков» в свой лагерь. Строго тематическая разработка выдвигает обостренный мотив с характерным интервалом – малой секундой (м.2). Вспомним её назначение в клавирной Сонате a-moll, K.310! «Секунда Смерти» выдаёт нам крайнюю неуравновешенность чувств влюблённого. Неужели он и впрямь думает о Смерти? Постепенно вихревое движение нагнетается. Реприза образует кульминацию общего нарастания напряжения, сметая продолжение главной темы неустойчивыми построениями. Мелодия под конец захлебывается в водовороте безостановочного движения. Мысли о Смерти больше не находят подтверждения. Однако необузданная энергия окончания I части вносит небывалое беспокойство.

– И всё же то, что происходит дальше, во II части, Теме с шестью Вариациями d-moll, невозможно в области музыки сравнить ни с чем! Этот уникальный музыкальный памятник безнадежной любви не имеет аналогов даже у самого Вольфганга, гениальнейшего из певцов любви! Единственное сравнение может быть с достигающим той же предельной чистоты стихотворением Пушкина «Я вас любил». Даже содержание этих шедевров схоже.

Сама тема на удивление проста. Она разворачивается как бы нехотя, даже слегка вяло. Важное значение приобретает сама тональность темы – сатанинский ре-минор! Глубокая, фатальная меланхолия как будто давит на мелодию, не давая ей расправить крылья. Первое впечатление:

мы слышим сентиментальный, слёзный романс конца XIX века в исполнении ресторанный цыганской скрипки!

Однако уже в I Вариации становится ясно, что перед нами реалистическая исповедь, повествующая о личной драме исстрадавшегося, но мужественного и гордого Поэта. Тема проступает всё рельефнее, жёстче, клавир и скрипка (каждый из инструментов по-своему) пытаются представить нам её новое, серьёзное лицо. Переплетение несхожих мотивов клавир и скрипки заставляет сознание «раздваиваться» и параллельно следить за глубокими музыкальными изменениями.

Это же касается и II Вариации, где мелодию ведет скрипка, а клавир, затаившись, отрывистыми нотками подкалывает романсовую кантилену.

В III Вариации клавир оживает и бурным потоком фигураций, спорящим с таким же потоком у скрипки, окончательно вносит сумятицу и в без того уже беспокойную музыку.

– IV Вариация врывается, как нечто сокрушительное: на фоне неистово стучащего клавир скрипка взрывается такими дикими выкриками во II половине темы, каких мы у Вольфганга еще не слышали. Это само отчаянье! Где же избавление от него?

– В V Вариации D-dur! Целомудренна наивная в своей простоте мажорная мелодия, как последняя, кристально чистая слеза, омывающая разбитое сердце:

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

– Но освобождение от злых чар не окончательно, что доказывает последняя VI Вариация в ритме сицилианы (6/8!), приобретающая саркастический, даже зловещий характер благодаря «дьявольским трелям» (вскоре Вольфганг гениально использует их в Финале струнного Квартета d-moll, K.421).

– Это та самая «дьявольщина», которая в размере 6/8 нам уже встречалась и встретится еще не раз! Сопоставление *piano* со взрывчатым *forte* в конце фраз, ритм стука задёрганного сердца, взмывающие в верхний регистр вскрики скрипки – последние напоминания о роковых чарах Алоизии. А завершается всё Кодой – одним из прекраснейших эпилогов, когда-либо созданных Вольфгангом: страдание замирает на тихой безнадежной ноте.

Удивительно, что II часть этой Сонаты не попала в «джентльменский набор». Сколько пронзительных историй о несчастной любви можно было бы озвучить на фоне этой изумительной музыки!

– Как прекрасно, что заключительное Rondo, Tempo di Menuetto проливает бальзам на израненную душу! Смирненное успокоение с легким чувством печали – вот его основные черты. Поэтичная Кода с нежно затихающей мелодией рефрена венчает выразительнейшую из Сонат Моцарта.

– Кроме перечисленных достоинств, Соната F-dur открывает в творчестве Вольфганга новый этап, определяемый стремлением к сквозному интонационному единству частей. В трех её частях много родствен-

ных мотивов, ритмов, оборотов. Это удивительно цельное произведение! Настоящая «Поэма о разбитом сердце»!

Осталось рассмотреть не менее достойную и последнюю из Сонат Созвездия – Сонату Es-dur, К.380.

I часть, Allegro с патетической главной партией и красивейшей побочной – опять из разряда «беспокойных». Особенно бурной получилась разработка в духе Шоберта с настойчивой остинойтой фигурой скрипки и новой порывистой темой у клавира.

Всплеск драматизма, переданный гармоническими секвенциями, предвещает нам нагнетание минорного настроения, что и происходит во II части, Andante con moto g-moll. Перед нами – оплакивание и похороны любви! По своей проникновенности Andante g-moll не уступит ни одной соль-минорной пьесе Вольфганга. Слегка сентиментальная мелодия после первого проведения меняет характер прямо на глазах, постепенно приобретая драматический оттенок. В разработке звучит новая, необыкновенно напряженная тема, доводящая музыку до мрачного пафоса. Такова кульминация настроения скрытой боли. Мучительная реприза и Кода полны невыразимого отчаянья.

– Они простирают своё влияние и на III часть, Rondo 6/8. Несмотря на то, что Рондо начинается бойким танцевальным рефреном, напоминающим «охотничью» музыку, уже в I Эпизоде музыка «сбивается» в минорную колею. II Эпизод представляет собою снова удивительную минорную сицилиану – страстную, своенравную, напоминающую разработку II части, Andante g-moll. В конце, как бы в нерешительности мелодия эпизода замирает, не желая возвращаться к энергичной теме рефрена. В результате конец Рондо звучит намного приглушеннее, несмотря на свой мажорный облик. Сердечная рана только начинает затягиваться! Так заканчивается на удивление искренне изложенная, романтическая история любви и «разбитого сердца»! Настоящий музыкальный дневник!

– Чтобы дополнить цикл до шести, к пяти Сонатам «Разбитого сердца» Вольфганг добавил ранее написанную Сонату C-dur, К.296, своим романтическим настроением созвучную остальным. В таком виде и вышел из печати его Op.2 – «Шесть сонат для клавира с сопровождением скрипки». Посвятил же Моцарт этот Опус (не назло ли Алоизии?) барышне Жозефине Ауэрнхаммер, той самой толстухе, досаждающей ему своими приставаниями, но не забудем, одной из лучших пианисток своего времени. Слышала ли Сонаты «Разбитого сердца» Алоизия, часто бывавшая дома у Вольфганга и в его Академиях, мы не знаем.

– Ты забыла упомянуть написанные в то же время 2 цикла Вариаций для клавира и скрипки на темы французских ариетт. Они по характеру примыкают к Сонатам из этого Созвездия и, несомненно, навеяны всё той же роковой любовью к Алоизии!

– Да, конечно. В обоих циклах прослеживается даже такая же тяга к тональности «сердечной муки» – соль-минору, как в большинстве пьес Сонат «Разбитого сердца».

Первый цикл – 12 Вариаций для клавира и скрипки на тему французской ариетты «Пастушка Селимена», G-dur, К.359 – разрабатывает простую, даже примитивную песенную тему. Но, как всегда, эта тема с первой же Вариации трансформируется благодаря неисчерпаемому разнообразию трактовки. Виртуозный блеск, особенно в партии фортепья-

яно, проявляется в III и V Вариациях. Постепенно диалог фортепьяно со скрипкой приобретает всё более решительный нрав. Кульминацией становится VII Вариация g-moll – страстная, наполненная драматическим пафосом (опять «дела сердечные»!). Быстрый мрачный марш одновременно напоминает и Финал фортепьянного Концерта c-moll, К.491, и Аллегро скрипичной Сوناتы G-dur, К.379. По силе страсти такое высказывание не с чем сравнить в XVIII веке! Интересны также замедленно-идиллическая XI Вариация с сопровождением скрипки *pizzicato* и последняя XII Вариация – саркастическая, ярко танцевального характера («ведьмин шабаш»!) с обостренными синкопами у скрипки.

И, безусловно, шедевром являются 6 Вариаций для клавира и скрипки g-moll на тему французской ариетты «Увы, я потеряла своего возлюбленного», К.360. Сама «тональность сердечной муки», ритм сицилианы, выразительная, страдальческая тема, взятая Вольфгангом, – всё способствовало созданию маленькой, но гениальной любовной драмы. Нагнетание драматизма начинается уже с I Вариации.

Во II Вариации возбуждение возрастает, у скрипки появляются резкие синкопы и акценты, демонстрирующие нервный стук сердца.

Кульминационно звучит III Вариация с задыхающимся бегом шестнадцатых в партии фортепьяно и жуткими вскриками скрипки во второй половине темы. Сердечный ритм учащается до грани срыва. В какой-то момент становится «физически» страшно за самоистязающегося автора этой музыки!

Диалог фортепьяно и скрипки в IV Вариации слегка успокаивает страсти, но глухие удары сердца слышны и здесь.

V Вариация – мажорная. Более «холодный» клавир ведёт мелодию, дающую временную передышку. Совсем как у Ронсара:

Любя – клян, дерзаю – но не смею,
Из пламени преображаюсь в лёд,
Бегу назад, едва пройдя вперёд,
И наслаждаюсь мукою моею.

Одно лишь горе бережно лелею,
Спешу во тьму, как только свет блеснёт,
Насилья враг, терплю безмерный гнёт,
Гоню любовь – и сам иду за нею.

Но вот сердце вновь бешено заколотилось, знаменуя начало последней VI Вариации. Оба инструмента «из последних сил» соревнуются в страстности. Мучительный бой сердца ощущается физически, что мы уже неоднократно встречали в соль-минорных творениях Вольфганга! Теперь-то мы точно знаем, что «в области сердца» ему равных не было и нет!

– Ах, оставь сердце Вольфганга, а заодно и своё в покое! А то уже и я, бессердечный, не выдержу!

Поговорим лучше о тех Сонатах, которые были созданы через год для Констанцы. «Сердечная мука» прошла, и пришло время смелых музыкальных экспериментов. Вот только жаль, что Вольфганг не завершил ни одного из них!

– Этого не могло и быть. Как мы выяснили, все произведения, по-

священные жене, он не заканчивал. Но по порядку. Дело было летом 1782 года, сразу после женитьбы. Вольфганг в это время увлекся Фугами Баха, увлеклась ими и Констанца. Имея очень скромные пианистические возможности, она просит написать Вольфганга Сонаты в стиле Баха (!), где бы он был скрипачом, а она – пианисткой! Делать нечего – любящий муж сочиняет эпитафию к новой серии: «Соната первая. Для меня, В.А.Моцарта, и для моей дражайшей супруги». И пишет Сонату С-dur, К.403. В ней есть что-то от Баха, например, характер трехголосия. В целом же сочинение очень странное: одновременно в нём пробиваются ростки нового, «необаховского» стиля Вольфганга 1782 года и ностальгические отголоски Сонат из Созвездия «Разбитое сердце».

I часть, Allegro moderato начинается со странной «тикающей» темы (намек на прошедшее Время, что ли?). Это настораживает. Разработка тоже странная, как будто двигающаяся наощупь. Неожиданно звучит ложная реприза, но главная тема в ней проходит в миноре, после чего начинаются странные перемещения темы в пространстве. Честное слово, они напоминают странствия жалобно мяукающего, слепого котёнка!

II часть, Andante F-dur – еще более странная и запутанная. Это самая настоящая «свободная фантазия» (см. «Между прогулками: I. Излюбленные формы Моцарта»). Средний раздел «фантазии» неожиданно окрашивается живым чувством: музыка похожа на грустное душевное излияние, сожаление о прошедшем. Эмоции уже начинают захватывать по-настоящему, как вдруг – ни с того, ни с сего – без перерыва начинается веселенькое Allegretto – III часть, продолжающаяся всего 20 тактов! Да что же это, если не шутка? Вольфганг попросту подтрунивает над женой. Allegretto не завершено, и правильно, ему тут нечего делать!

– Между тем, Соната С-dur могла стать интересным экспериментом в области формы. Жаль, что Вольфганг не довёл её до конца!

– Теперь он берётся за вторую Сонату С-dur, К.404. I часть – Andante – могла бы стать романтической. Тому свидетелем трепетная побочная партия, которая, развития не получает и заканчивается на полуслове (18 тактов!).

II часть, Allegretto, явно задуманная, как Рондо, на удивление легковесна, хотя и изящна. Ну ни-ка-ких переживаний (24 такта!)! Опять шутка в адрес жены!

И только лишь третья Соната А-dur, К.402, хотя тоже незаконченная, имеет более серьёзный облик. В I части, Andante минорные отклонения напоминают нам о «разбитом сердце». Но обрати внимание, все «сердечные излияния» отданы «холодному» фортепьяно, а не родной любвеобильной скрипке – и в этом разница! Andante не закончено.

Начинается II часть, красивейшая Фуга a-moll. Удивительно полифоническое мастерство Вольфганга, оно сравнимо только с мастерством И.С.Баха (больше ни с кем и никогда!). Но проникновенная Фуга не завершена, её закончил потом аббат Штадлер. Видимо, Вольфганг понял, что такая Фуга, хотя и написанная по просьбе Констанцы, не по плечу его легкомысленной женушке! На этом смешной цикл Сонат (назовём его «Глазки Констанцы») завершается.

– Цикл, может быть, и смешной, но музыка трёх незаконченных скрипичных Сонат для Констанцы на редкость смела и оригинальна. Вспомни: такую же оригинальность, вплотную примыкающую к программности, мы обнаружили и в других незаконченных произведениях,

посвящённых Констанце – клавирных четырёхручных Сонатах К.375 G-dur и B-dur, К.375-с, в Allegro начатой клавирной Сонаты К.400. Во всех этих опусах Вольфганг явно намекал на обстоятельства, известные лишь ему и Констанце. Музыка сочинений романтична, таинственна и... всегда интригующе остановлена на полупhrазе, полуслове!

– Возможно, на том полуслове, которое Моцарт не желал «произносить вслух» в присутствии жены? Интересное наблюдение!

Больше Сонат любящий муж жене не посвящал. Зато через два года он сочинил скрипичную Сонату для другой женщины – Реджины Стринназаки. В отличие от Сонат Созвездия «Глазки Констанцы» это произведение написано как будто на одном дыхании! Вот что означало для Вольфганга сочинять для истинного музыканта, вернее, музыкантши, какой и оказалась двадцатилетняя гастролёрша из Мантуи, виртуозка-скрипачка Реджина Стринназаки. Талант девушки вдохновил Вольфганга на создание, равновеликое по глубине содержания и виртуозности, – скрипичную **Сонату B-dur, К.454.**

I часть начинается величественным вступительным Largo, переходящим в порывистое Allegro с изящной побочной и танцевальной заключительной партиями. Интересна разработка: напряженное, но короткое модулирование через g-moll в B-dur подчеркивает быструю победу «рассудка» над состоянием ещё недавнего душевного «безумства», отмеченного нами в разработках Сонат «Разбитого сердца».

Центр тяжести приходится на II часть, Andante Es-dur. Спокойно-сосредоточенная первая тема и проникновенная вторая составляют ядро задушевной элегии. Всё меняется в разработке. Давно мы не слышали таких гармонически смелых переходов с обильным применением энгармонизмов! Блуждания по тональностям напоминают фантастические превращения, происходящие во сне.

III часть, Allegretto в форме рондо с весёлым, порывистым рефреном, имеет изящные, лукавые эпизоды с остроумными возвращениями к рефрену. Виртуозны обе партии – и фортепьяно, и скрипки. В целом произведение дышит душевным здоровьем, вновь возвратившимся к Вольфгангу после всех бурь молодости. Здесь мы уже не находим необузданных выплесков страсти.

– Недаром эта Соната понравилась даже императору, воспитанному на жизнерадостной итальянской музыке! Линию Сонаты для Стринназаки продолжила и следующая Соната Es-dur, не правда ли?

– Ты говоришь о Сонате Es-dur, К.481, посвящённой принцу Фюрстенбергу? Она написана через год после Сонаты B-dur. Подкупает полнокровность и импровизационный дух этой Сонаты. Более традиционной получилась I часть, Molto Allegro с мужественной главной и лирической побочной партиями. Бурная разработка основана на новой теме.

Центром Сонаты вновь является II часть, упоительное Adagio As-dur в форме рондо, рефрен которого всё время варьируется. Изумительны оба эпизода: I Эпизод в f-moll – нежнейший грустный напев романсового склада; II Эпизод в Des-dur – мечтательное блуждание по лабиринту тональностей, ничем не напоминающее музыку XVIII века.

И совсем смелой выглядит III часть, Allegretto – шесть Вариаций на грубоватую простонародную песенную тему, написанных с исключительным остроумием. Как оригинальна IV Вариация, проходящая в сопоставлении грубой аккордовой мощи и витьеватого, ласкающего слух

обрамления! Нарочитую грубоватость последних Вариаций неожиданно сменяет убаюкивающая ласковая Кода, и в этом тоже проявился юмор!

– Эту Сонату сразу же опубликовали. Вообще, скрипичные Сонаты Вольфганга, в отличие от всех остальных произведений, были так или иначе изданы при его жизни. По крайней мере, Бетховен учился именно на них! Особенно он ценил следующую Сонату A-dur, K.526. Это ярчайшая Звезда на небосводе Вселенной Вольфганга. Ты не знаешь, кому она посвящена?

– Никому! В 1787 году, во время создания Оперы «Дон-Жуан» Вольфганг после огромного перерыва, без всякой видимой причины пишет скрипичную Сонату. Обращение к почти забытому жанру является знаком, что в «области сердца» опять что-то неладно! Но если Сонаты из Созвездия «Разбитого сердца» были написаны «сороколетним» мужчиной, то теперь ему «под шестьдесят» (такие выводы о духовном возрасте Вольфганга делают Эйнштейн и Чичерин). Любовные пожары отбушевали, зато появились усталость, чувство утраченного, невозможного, ностальгия по несбывшемуся. Вольфганг чувствовал себя старым умудренным скептиком.

– Но сердце-то в груди продолжало трепетать согласно его физическому возрасту – тридцати одному году! Оно ещё хотело романтики и страсти! Возрастная «раздвоенность сознания» выплеснулась в сочинении всех последующих лет. Точкой отсчета стал 1787 год. Надлом с силой запечатлелся в струнном Квинтете g-moll, K.516.

– И вот теперь – в скрипичной Сонате. Казалось бы, выбрана самая лучезарная тональность A-dur и взят настрой на виртуозность, блеск, искрометность. Но это уже «поздний Моцарт», и этим всё сказано. О музыке этой Сонаты хочется говорить только в превосходной степени, настолько она совершенна.

Яркая, взволнованная I часть, Molto Allegro отличается устремлённой главной партией, порывистой побочной и мятущейся заключительной, которая преобразается в разработке, приобретаая драматический оттенок. Но всё это – только разбег.

Ядром, как и раньше, становится II часть, Andante D-dur. Зримая картина: Вольфганг сидит в полумраке за клавиром и в одиночестве наигрывает Andante, пропевая про себя партию скрипки. Эта музыка – про себя и для себя, его очередная исповедь, но уже совсем не такая, как в былых Сонатах для клавира или скрипки. Все традиции нарушены: началом является бесстрастная, механичная, «потусторонняя» унисонная октавная поступь ровными восьмыми у фортепьяно. Скрипка в ответ молит её остановиться. Но безучастное к мольбам фатальное шествие продолжается. Жутковатый (причем, мажорный!) призрак отрезает все надежды на спасение и провозглашает свой полный триумф. И вдруг...! Вдруг за один такт весь лёд растоплен, жуткий призрак испаряется (такое может быть только у Вольфганга!) и, как будто из другого мира, всплывает лирическая, человечнейшая побочная партия в a-moll. Красота этой волшебной кантилены абсолютна (Бетховен бы многое отдал, чтобы раз в жизни написать такую мелодию!). Протяженная меланхолическая тема пронизывает насквозь душу слушателя чувством глубочайшего страдания, завуалированной боли. В ней сосредоточено всё самое сокровенное, что Вольфганг когда-либо хотел сказать своей музыкой. У Моцарта немного произведений, где бы с такой силой проявился

«пессимизм трагического поэта» (помнишь Марио?). Безнадёжно никнущий первый оборот с «личной отметиной» – пятикратным повторением «g²» у скрипки шестнадцатыми, обостряющим тонкость и хрупкость темы, с дальнейшим взмыванием вверх гаммообразных пассажей фортепьяно и постоянным, упорным скатыванием к скорбной «точке отсчёта», II низкая ступень, обнажающая чувство утраты – всё это тревожит наше подсознание. Невольные слезы подступают, когда в тишине вспоминаешь эту тему. Она не даёт покоя и повисает одним безмолвным вопросом о сущности человеческой души. Так и получается, что тема из десяти тактов заменяет целую философскую поэму с высокопарными четверостишиями о смысле человеческой жизни! Не тема, а чудо – музыкальный афоризм Вольфганга, вмещающий в себя все искания доктора Фауста! А следующая за ней заключительная партия является как бы ответом на предыдущий вопрос: своей полной разочарованностью её музыка показывает, как ничтожен человек перед лицом Вечности. «Всё тленно, всё тщетно», – говорит пессимист В.А.Моцарт.

– Как ты думаешь, верил ли он в тот момент в Бога?

– Верил, но по-масонски! Ты же помнишь по фортепьянному Концерту B-dur! Он сомневался, останется ли «за порогом» человеческая сущность прежней, со всеми атрибутами души – с памятью, чувствами, музыкой! В этом сомнении и проявился неизлечимый, глубокий пессимизм Моцарта, который позже с особой силой запечатлелся в Реквиеме.

– Обрати внимание: в разработке Andante тягостные скитания души, не знающей покоя, снова ищут выхода хоть в чём-то, но всякий раз, когда цель кажется близкой, мы вместе с душой Вольфганга переносимся в совершенно неожиданную, нереальную обстановку, отдаляющую роковой ответ! Модуляционные перемещения, энгармонизмы всё больше запутывают нас в гармоническом лабиринте. После приступа самокопания вступившая реприза, наконец-то, вызывает вздох облегчения. Субъективность этой части уникальна для всего неромантического XVIII века. Музыка, как никогда, окрашена чувством глубочайшей безысходности, которая, как палач, планомерно берedit и пытается ранимую душу творца.

Тем контрастнее звучит после созерцающего внутренний мир Andante сумасшедше-быстрая III часть, Presto в форме рондо. Сама тема рефрена взята из Сонаты К.Ф.Абеля для клавира, скрипки и виолончели. Это отклик на недавнюю смерть известного и близкого Вольфгангу музыканта, которого он чтит со времени своего пребывания в Лондоне в годы детства. Виртуозная, безостановочная вихревая тема увлекает нас в пестрый калейдоскоп музыки. Слушается на едином дыхании. Самый искрометный из всех скрипичных Финалов не только внешне блестящ, его внутренняя жизнь богата романтическими образами эпизодов. Последний III Эпизод – настоящий импровизационный «разгул» (он основан на вычленении всех промелькнувших мотивов Presto), своими невероятными модуляциями доказывающий полное освобождение от всех правил!

Гениальная Соната A-dur как бы подводит итог достижениям Вольфганга в жанре скрипичной Сонаты. Как много нового внёс он в него! Прежде всего, это равноправие клавира и скрипки с усилением приоритета солирующей скрипки; смелость гармонических и внутритональных взаимодействий; свободное применение контрапункта; а глав-

ное – концентрация образного и духовного содержания, неведомая доселе ни знатокам музыки, ни исполнителям, привыкшим к «легкому» дуэтному музицированию. Всё это – настоящая революция в области жанра! А говорят, Моцарт ни в чём не был революционером!

Мы уже выяснили, что в клавирных жанрах Моцарт был первооткрывателем. Но то, что сделано им в области жанра скрипичной Сонаты, невозможно переоценить, перед нами рывок на столетие вперёд. Романтизм, импрессионизм, психологизм, прихотливость взаимодействия партий фортепьяно и скрипки, экстравагантность музыкального мышления – здесь есть уже всё, что украсит сочинения для скрипки в XX веке.

– Какая жалость, что Соната A-dur, написанная за 4 года до смерти, оказалась последней у Моцарта!

– А вот и не последней! В 1788 году Вольфганг написал «Легкую Сонатину» для фортепьяно и скрипки F-dur, K.547 по примеру «Легкой сонаты» для фортепьяно K.545, созданной в это же время. Перед нами пьеса для начинающих. Все три части выдержаны в одной тональности, как в его детских Сонатах. Но это вовсе не «простенькое» произведение!

I часть, юмористическое Andante cantabile с пританцовывающей первой и изящной второй темами переходит в приподнятую II часть, Allegro с контрастным чередованием тем, с неожиданной мрачной разработкой в f-moll, оттеняющей всё остальное юмористическое убранство части. Всё же музыка Allegro подпорчена излишней тематической пестротой и потому не производит глубокого впечатления.

III часть, Andante в форме Вариаций на спокойную тему в духе Гайдна даже отличается виртуозностью, особенно в последней Вариации. Но в целом ясен учебный характер этой пьесы. Она далека от тех шедевров, которые так захватили нас во время нашей огромной прогулки по скрипичным Сонатам: Сонаты e-moll, K.304, Сонат B-dur, G-dur, F-dur и Es-dur из «Разбитого сердца», Сонаты A-dur, K.526 и цикла Вариаций g-moll, K.360.

– А ведь слушателям эти гениальные творения мало знакомы!

– Время от времени в концертах исполняют Сонаты B-dur, K.378 и G-dur, K.379. Остальные непросто найти даже в записях. Как обидно, как несправедливо! Скрипичные Сонаты Моцарта – самая сердцевина, «нутро» его творчества. Не зная их, невозможно до конца понять истоки его поэтического дарования. Это всё равно, что взять в руки том знаменитого поэта с вырванными страницами лирических стихотворений – и сразу начать с чтения его пространственных философских поэм!

– При этом читатель почти ничего не узнаёт о самом поэте, о его любви, душе, идеалах!

– К тому же Сонаты для скрипки и клавира теснейшим образом связаны со следующим, не менее важным для понимания «нутра» Вольфганга жанром – клавижными Ансамблями. Интересно, как выглядят клавирные Трио и Квартеты на небе Вселенной Моцарта?...Ой, смотри, какая яркая Комета пролетает над нами! Что бы могло означать её появление?

– Кажется, я знаю! Во время моего долгого падения к НЛЮ я несколько раз чуть было не столкнулся с Метеорами и Кометами, несущимися к центру Вселенной. В звучании музыки Комет мне удалось слышать фортепьяно на фоне струнных, по всей видимости, это и есть

клавирные Ансамбли! Метеоры звучали иначе, по-моему, они представляют собою струнные Ансамбли: Трио, Квартеты, Квинтеты.

– Сейчас нам важнее клавирные! Хотя их совсем немного, но они заслуживают отдельного большого разговора.

– Придётся отложить его на завтра: Звёзды меркнут, наступает утро. До вечера!

Прогулка VI (по клавирным Ансамблям)

– Устраивайся поудобнее, Листочек! Сегодня нам потребуется полный обзор неба – ведь траектории Комет клавирных Ансамблей непредсказуемы!

– Их объединяет одно: Кометы устремлены к тому идеалу, который сосредоточился в невидимом невооружённым глазом «интеллектуальном центре» Вселенной Моцарта. И всё же перед нами самые вольные создания Вселенной. Они смело пролетают мимо догм, правил и условностей музыки века Просвещения.

– Взгляни, Комет совсем немного: 8 клавирных Трио, 2 Квартета и 1 Квинтет. Все эти произведения относятся к венскому периоду творчества Моцарта с 1786 по 1788 год, то есть к промежутку между созданием Опер «Свадьба Фигаро» и «Дон-Жуан».

– Ты, кажется, забыла о клавирном Трио D-dur, K.254, сочинённом в Зальцбурге десятью годами раньше?

– Сам Моцарт называл его не «Трио», а «Дивертисментом». А Леопольд и вовсе именовал его «Терцетом»! С этими названиями можно запутаться!

– Для того, чтобы распутаться, неплохо бы заглянуть в историю жанра клавирного Трио. Итак, Трио с сопровождением чембало появились ещё в конце XVII века. Они мало чем отличались от старинных скрипичных Сонат, просто к скрипке и чембало добавлялся ещё один инструмент, чаще всего флейта, гобой или виола да гамба. Такие Трио мы встречаем и дальше, например, у Иоганна Себастьяна Баха. Фигурации и аккорды чембало (недоразвитого клавесина) служили лишь гармонической поддержкой для дуэта двух других инструментов. С появлением темперированного клавесина с сильным звучанием соотношение партий постепенно меняется. К 70-м годам XVIII столетия клавесин становится главным солирующим инструментом в таких Трио, а остальные инструменты всё чаще вынуждены служить «на подпевках». Трио превращается в клавирную Сонату с добавлением скрипки (флейты) и виолончели *ad libitum* («по желанию»). Именно такие Сонаты сочиняли Шоберт и Иоганн Кристиан Бах. Мальчик Моцарт не отставал от них: вспомни Сонаты «Лондонской шестёрки» K.10–K.15, озаглавленные «Сонаты для клавира, скрипки (флейты) и виолончели *ad libitum*». Чем не прообразы современного фортепьянного Трио?

– Да, но есть одно важное «но»: в таком Трио не существовало главного – равноправия всех трёх инструментов! Поэтому, когда Вольфганг в 1776 году решил, наконец, уравнивать в правах три инструмента, то растерялся: как назвать такое произведение? Это уже не Соната, но и не старинное барочное Трио. Ничего лучше не придумав, Моцарт называет

свой первый клавирный Ансамбль «Дивертисментом». Новый жанр создавался прямо на глазах у Вольфганга, даже Гайдн к этому времени его ещё не опробовал. Отсутствие каких-либо традиций или «инструкций», выработанных для нового жанра, прельстило юного композитора. Оно позволило создать ему первое полноценное клавирное Трио в истории музыки – Трио («Дивертисмент») D-dur, K.254.

– Так вот почему от музыки фортепьянных Трио веет такой свободой, которой мы не заметим ни в Квартетах, ни в Симфониях, ни в Сонатах! Моцарт создавал их буквально «на пустом месте», «с нуля», не отталкиваясь ни от каких правил! Общим осталось лишь сонатное соотношение трёх частей – Allegro, Andante и Rondo. И что самое приятное – «концертный» характер нового жанра не обязывал ни к учёности, ни к «серьёзности», что развывало руки при сочинении музыки.

– Поэтому у Моцарта в случае с клавирыными Ансамблями дело дошло до глубоких противоречий. В этих опусах мы с удивлением обнаружим рядом галантный стиль и строгий контрапункт, сложнейшую тематическую работу в Allegro и мозаичное, легкомысленное нанизывание противоположных по характеру тем в Rondo. Дышащая новизной музыка «вольных» клавирных Ансамблей не могла обойтись без противоречий, как и всё новое в стадии становления. Сейчас перед нами предстанет настоящий «полигон» новых музыкальных идей. Чего сто́ит, например, идея монотематизма – использования одной заглавной темы, дающей развитие музыке целой части!

– Разве не то же делал Гайдн? У него связующие, побочные и заключительные темы часто перефразируют главную!

– То, да не то! У Моцарта главное тематическое звено – это прежде всего контрапунктический элемент! Такое звено создаётся специально для полифонических целей! У Гайдна мы не найдём ничего подобного.

Поиски полифонического решения формы привели ещё к одной замечательной находке – к постоянной контрапунктической переключке трёх инструментов, как трёх голосов в Фуге. Именно за счёт этого приёма партии всех инструментов уравнились в правах!

Наконец, у Моцарта существенной особенностью становится предметная связь между образностью его романтических скрипичных Сонат и клавирных Ансамблей.

– А у других?

– А у других всё наоборот: Трио Гайдна выглядят как «сниженные» (в смысле «учёности») струнные Квартеты. А Трио Моцарта – это «повышенные» скрипичные Сонаты! Разницу можно ощутить только в самой музыке: у Моцарта клавирные Ансамбли достигают пика эмоциональности, поэтической образности. Налицо продолжение линии страстной экзальтации, идущей от музыки скрипичных Сонат, только на более высоком уровне, связанном с применением новых форм.

Кстати, вновь о формах. Ни в одном жанре мы не встретим больше такой приверженности форме Рондо-сонаты, как в Финалах клавирных Ансамблей. Рондо-соната как будто дождалась своего звёздного часа, тут ей Моцарт дал такую волю, что дух захватывает! Он превратил Финалы в настоящие Рапсодии: гирлянды прекраснейших мелодий переливаются в них всеми цветами радуги тональностей и настроений! Недаром эти Финалы Бетховен и Шуберт выучили наизусть!

Но перейдём к делу. Начнём с того самого «Дивертисмента» 1776

года – клавирного **Трио D-dur, К.254**. Пока перед нами робкая попытка увязать партии клавесина (в тот период ещё не фортепьяно!), скрипки и виолончели в одно «равномешенное». Виолончель ещё не находит себе должного применения: в основном, она служит лишь цели усиления баса. Но музыка Трио всё равно прекрасна!

Жизнерадостная **I часть, Allegro assai**, звучит беззаботно и кокетливо. Картина явно весенняя: лужок, цветочки, бабочки. Таким же характером отличается и **III часть, Tempo di Menuetto** в форме рондо.

А вот **II часть, Adagio Es-dur**, получилась на редкость поэтичной. Особой одухотворённостью отличается заключительная партия, мелодию которой по очереди исполняют скрипка и клавир. Медленно раскачивающиеся «качели» красивейшей темы с редкими акцентами в размере 4/4 то устремляются вверх, то, слегка притормозив, «ныряют» вниз. Особенно впечатляет эта тема в репризе, где у клавира взлёт «качелей» достигает высшей, нежнейшей точки, с которой так не хочется опускаться на землю! Несмотря на мажорный лад, этот шемящий взлёт окрашивает всё Adagio чувством ностальгии по чему-то прекрасному, недостижимому. Перед нами одна из прекраснейших мелодий Моцарта, которая запоминается с первого раза, и которую постоянно хочется напевать, как полюбившуюся оперную Арию. Прекрасна и проникновенная, окрашенная грустью разработка, рождающая ощущение образа «предчувствия любви». «Весенние качели» словно приподнимают Вольфганга над обыденностью и переносят в край мечты, где его ожидает богиня Любовь! Исключительно поэтичное Adagio делает привлекательным и всё Трио. Слушать его – одно удовольствие!

– Итак, это была первая попытка всерьёз объединить смычковые с клавиром. Но, хотя Моцарт публично исполнил это Трио в Аугсбурге, и оно всем понравилось, больше подобных попыток он долго не предпринимал. Видимо, ему хватало и скрипичных Сонат.

Лишь переехав в Вену, Вольфганг снова вспомнил о новом жанре. Однажды, в 1783 году ему пришла в голову полная драматизма ре-минорная тема, и он уже начал набрасывать клавирное Трио, но отложил, потому что в тот момент ему срочно понадобились новые фортепьянные Концерты для Академий.

– Я так поняла, что речь идёт о незавершённом **Трио d-moll, К.442?** Все три части остались фрагментами. Большой интерес представляет **I часть – Allegro**, написанное в фатальной для Вольфганга тональности ре-минор. Устремлённость и порывистость главной и побочной партий, нервный характер заключительной, долгая, бурная разработка своей страстностью перекликаются с экспрессивной музыкой струнного Квартета d-moll, К.421, написанного незадолго до этого. Разработка в самом деле потрясает: она основана на жёстком упругом ритме перекликающихся фраз фортепьяно и скрипки. Ощущение грозной скачки или гонки рождает прямо зрительные ассоциации, вспоминается «Лесной царь» Шуберта! Но по музыке – это «бетховенский» фрагмент. Жаль, что такое бурнопламенное Allegro не завершено.

Лишь в 1786 году, то есть через десять лет после первого «Дивертисмента» К.254, Моцарт, наконец, уже всерьёз обратился к жанру клавирного Трио.

– Но что-то ведь послужило толчком?

– Во-первых, к этому времени он познакомился с образцами Йозе-

фа Гайдна в этом жанре. Партия клавира была ведущей во всех Трио Гайдна, но не была развита так, как того хотелось бы Моцарту. А партии скрипки и виолончели, похоже, были у Гайдна лишь вспомогательными. Понятно, что Йозеф сам ещё только занимался нащупыванием особенностей этого жанра. Но всё же трёхчастное строение (такое же, как в Сонатах) закрепил в жанре Трио именно Гайдн. Моцарт не стал терять времени и тут же занялся поиском идеального состава камерного Ансамбля с участием фортепьяно. Пробовал всё подряд: Квintет, Квартет, Трио. Обращение к чему из них окажется выигрышной, жизнеспособней? Ведь почти никто до него не пробовал объединить клавир и струнное трио, клавир и квартет духовых или, например, клавир, альт и кларнет. Новые тембровые сочетания возбуждали фантазию. Но, как ни странно, самым жизнеспособным оказалось именно «фортепьянное Трио» в составе фортепьяно, скрипки и виолончели. Сочетание прозрачной легкости звуковой массы и, в то же время, возможность трехголосной и даже четырехголосной полифонии, объединение скрипки и виолончели в группу, на равных противостоящую клавиру, возможность концертирования любого из инструментов – такое многообразие письма пленило Моцарта и, проникшись симпатией к новому жанру, он начал сочинять фортепьянные Трио одно за другим!

– Первое Трио G-dur, K.496, появилось в 1786 году. В нём счастливо воплотились все перечисленные тобой приметы. I часть, Allegro – изящная галантная пьеса с танцевальной побочной партией. Похоже на «сценку на балу». Грозные нотки, промелькнувшие в разработке, отбрасывают легкую тень от облачка, которое тут же разгоняется ласковым солнышком. В разработке все три инструмента проявляют свою индивидуальность поочередным концертным фортепьянным баса с виолончелью, а затем – скрипки с верхним голосом фортепьяно. Музыка оригинальна и свежа на слух.

II часть – Andante C-dur – задумчиво-созерцательного характера. Она отличается монотематизмом, то есть вся музыка Andante основана на развитии мотива одной, главной темы. Звучание оживлено одухотворенным контрапунктическим чередованием мелодических фраз каждого инструмента. Начиная с этого Трио, полифония становится верным спутником этого жанра, придавая ему особую глубину и изысканность. Разработка состоит из имитационных переключек скрипки, фортепьяно и виолончели по очереди. Кроме того, в разработке Анданте много смелых модуляций. Во всём ощущается ничем не стесненная свобода музыкального выражения. И что особо важно – вся музыка проникнута единым настроением: это как бы меланхоличное воспоминание о «бале» I части.

III часть, Allegretto вносит радостное ощущение силы. Перед нами шесть разнообразнейших Вариаций на озорную тему в темпе быстрого гавота. В I Вариации изящество сочетается с нарочитой грубоватостью, а во II половине темы юмористически использованы разные регистры инструментов. II Вариация отличается мягкостью, III – моторным, подвижным характером. Сумрачная, с запутанным переплетением голосов IV Вариация g-moll во II половине темы достигает душевной глубины музыки лучших скрипичных Сонат. К навязчивому, плачущему мотиву скрипки добавляются щемящие интонации фортепьяно, и к концу характер музыки становится совсем безутешным. В V Вариации, Adagio музыка отличается надменной важностью в I половине темы и мечтательно-

стью во II. И только VI, последняя Вариация, вновь приближает нас к первоначальному радостному настрою. В самом конце как будто на свободу вырывается жизнеутверждающая Кода, завершая мастерское Трио, слушать которое легко и приятно!

– Не забывай, что клавирные Трио – концертные пьесы и были рассчитаны на живой отклик публики. Они не должны были отпугивать слушателей неудобоваримой сложностью, но, наоборот, радовать лёгкостью и доступностью.

– Но всё же следующее Трио B-dur, K.502 ставит более серьёзные задачи. Прежде всего, оно отличается небывалым тематическим единством внутри каждой части. Так I часть – Allegro – вновь основана на монотематизме, то есть все её темы развиваются из главной партии подвижнотанцевального характера. Лишь в разработке возникает новая, нежная и напевная тема. Отличает эту пьесу и постоянная светотень мажороминора, и пронизывающий всю часть контрапункт. Такое «единство в многообразии» говорит о полном, мастерском владении материалом. Сама же главная тема родственна теме Allegro из фортепьянного Концерта №15 B-dur, K.450. Музыка Allegro вызывает и образные ассоциации: в ней слышен призыв. Как будто кто-то кого-то зовёт «в даль светлую», обещая блаженство. Такой подтекст очень ощутим.

II часть, Larghetto Es-dur – проникновенное лирическое высказывание в духе Adagio из фортепьянных Концертов. Похоже, мы попали в ту самую «даль светлую», которую обещало Allegro! Нежнейшая, широко раскинувшаяся кантилена скрипки полна достоинства и благородства. Еще более теплая, убаюкивающая мелодия с выразительной контрапунктической переключкой всех трех инструментов звучит в среднем разделе Larghetto. Легкие минорные блики до конца не нарушают состояния эгегического покоя. Полёт в край мечты состоялся!

Но самая замечательная часть в этом Трио – III часть, Allegretto в форме Рондо-сонаты, сочетающей строгий план сонатного Аллегро со свободной трактовкой Рондо (эта форма Финала теперь перенесётся и на все остальные Трио). Главная тема (рефрен) гавотообразного характера звучит в высоком регистре, напоминая перезвон колокольчиков (здесь мы встречаем таинственное группетто «Темы Колокольчика!»). Тема I Эпизода – решительного, бурного нрава. Вся она – порыв, устремлённый во всё ту же «даль светлую». Что только ни делает Моцарт со своими темами! Устремленность и полётность сменяется минорной сумрачностью, блеск – лиричностью, ученость – галантностью. Удивительная мозаика! И опять всё оплетено контрапунктическими кружевами, порой имитационное изложение доводится до четырехголосия, причем два голоса отдаются фортепьяно. Красивейший II центральный Эпизод в самой сердцевине Allegretto содержит романтическую секвенцию, позаимствованную из Рондо фортепьянного Концерта №11, F-dur, K.413 (помнишь, как мы восторгались улетающим в космос шлейфом Сильвии?), и она здесь звучит даже поэтичнее, чем в самом Концерте. Всё в движении, всё в развитии, всё вновь и вновь стремится в «даль светлую», в край мечты! Общему характеру такой «космической» устремлённости способствует абсолютная взаимосвязь тематического материала! Какое мастерство, какая высокая, одухотворённая поэзия!

– Следующее Трио заинтриговывает уже своей тональностью – E-dur. «Гулять, так гулять! Напишу-ка я Трио в тональности, в которой

никогда не писал инструментальных произведений – в Ми-мажоре!», – подумал Вольфганг. И написал.

– Ты так весело говоришь об этом, а между тем, известно, что **Трио E-dur, K.542** написано в один из жутких периодов жизни Моцарта – после провала премьеры «Дон-Жуана» в Вене в июне 1788 года. В этот момент от него отвернулись многие из бывших друзей. Потом – болезнь Констанцы, смерть дочурки Терезии. Из-за нехватки денег пришлось переменить и квартиру, переехав из центра города в предместье. Вся надежда была на помощь масонов, братьев по Ложе, среди которых душевной добротой выделялся купец Михаэль Пухберг. Он много раз выручал Моцарта из беды, давая деньги. В знак благодарности за его доброту Вольфганг и написал Трио E-dur, которое посвятил и подарил своему почитателю Пухбергу. В это время Вольфганг очень много сочинял: только что закончил Симфонию Es-dur, K.543 и несколько Сонат. Но сочинение этого Трио, посвященного искреннему другу, было особым делом, делом чести! Нужно заметить, что Михаэль Пухберг был неплохим знатоком музыки, он не пропускал ни одного концерта с участием Моцарта!

– Теперь понятно, почему Моцарт так постарался: столько новизны мы не найдем ни в одном клавирном Ансамбле. Чего стоит хотя бы сама главная тема I части, **Allegro**: размер $\frac{3}{4}$, отсутствие твердой гармонической опоры, ползущие нисходящие хроматизмы, прихотливые мелодические переходы создают поначалу впечатление прямо-таки импрессионистической картины! Так ветерок покачивает верхушки деревьев в зачарованном, призрачном лесу! При втором проведении темы у скрипки происходит постепенная ориентировка в пространстве. Нежная побочная партия близка по духу главной, но мелодически более очерчена, хотя интонационная общность тем бросается в глаза. И даже загадочное хроматическое сползание заключительной партии, придающее музыке современную терпкость, выведено из второго такта главной темы, то есть налицо тематическое единство, которое уже стало правилом для **Allegro** фортепьянных Трио. Удивляет контрапунктическое глубокомыслие, особенно в развитии побочной партии, которая за счёт канонизированного изложения динамизируется и становится взволнованной. Эти же черты свойственны и тематически выдержанной разработке, где виолончель выступает со своей индивидуальной развитой партией. Разработка поражает эмоциональной открытостью. Беспokoйные жалобы пробиваются сквозь чашобу тональностей, еле-еле выбираясь к репризе. Наконец-то в ней оптимизм прорывается из недр тяжелых переживаний.

– Какие необычные настроения переплетены в этой части: от настроения тоски к душевному томлению; от тяжелого раздумья к светлому приятию жизни! Исключительна роль до-диез-минорных помрачений, в которых зловещий «эль-грековский» свет рассеивается бликами на мирный ландшафт Ми-мажора. Конечно, всё это – настоящий романтизм, правда, лишенный земного притяжения, свободно парящий, родниково-прозрачный, и этим он отличается от романтизма XIX века.

Романтическая картина сменяется экзотикой II части, **Andante grazioso, A-dur**. Первая гавотообразная тема настаивает колкостью пунктирного ритма и некоторой ходульностью мелодии (мы-то привыкли, что тема средней части у Моцарта всегда исключительно напевна!). Вслушавшись, неожиданно угадываешь в ней секвентные элементы

«Темы Времени» и группетто «Темы Колокольчика», которые обычно живут порознь, а дружат только в самых загадочных опусах (вроде четырёхручного Andante с Вариациями К.501). Образовавшийся таинственный гибрид «Колокольчик Времени» вносит в музыкальное развитие Andante небывалую интригу. Но нас поджидает ещё несколько сюрпризов! Тема Andante вдруг оказывается рефреном, то есть II часть представляет собой Рондо! Перед нами – один из редких случаев обращения к форме рондо в средней части сонатного цикла! К тому же все три эпизода этого Рондо – варианты всё того же рефрена, то есть вся часть построена на монотематизме. Но и на этом сюрпризы не заканчиваются! В первом проведении рефрена бросается в глаза (уши) такт 13. Горделивое басовое «ре» у виолончели составляет основу редкого гармонического сочетания: на субдоминантовый бас накладывается вводный септаккорд ко II ступени. Это придаёт неожиданное напряжение спокойной до того музыкальной мысли. Во втором проведении темы сбивают с толку необычно терпкие диссонансы, возникающие между партиями скрипки и клавира, создающие странные гармонии, которые современникам, конечно же, казались нелепыми. Эти «неестественные» для уха созвучия вносят в музыку долю неодушевленности, так что «Колокольчик Времени» предстаёт неприветливой силой. Но вдруг во II Эпизоде, в миноре (эпизод так и подписан – «Mineur») тема приобретает человеческий, одухотворенный облик, становится похожа на «песню без слов» и начинает взлетать всё выше и выше, сопротивляясь враждебному образу. Как падал Икар, опаливший свои крылья у солнца, так кувырком, подталкиваемая хроматическими фигурациями фортепьяно, скатывается вниз и романтическая тема, чтобы неожиданно слиться с тактично приостанавливающей падение неодушевленной темой «Колокольчика Времени!» Так Время вмешивается в личную жизнь каждого, приостанавливая наши благие порывы, романтические мечтания и чуждые Вечности страсти! Свообразную, таинственную кратоту и непростой подтекст Andante A-dur невозможно забыть ни при каких обстоятельствах. Оно как визитная карточка всех загадочных фортепьянных Трио!

Конечно, в музыке этого Трио можно обнаружить и совсем иной, масонский подтекст, связанный с узлами дружбы масонов-братьев Моцарта и Пухберга. По крайней мере, в I части Трио одним из основных мотивов является движение параллельными терциями (масонский «мотив братства»), а во II части – параллельными секстами (масонский «мотив дружбы»).

– Ну, а что же тогда представляет собой III часть, Allegro?

– А ты не догадываешься? Это – снова красивейшая Рондо-соната! Милая, галантная тема рефрена вовсе не настраивает на поиски новизны: одновременно она напоминает тему фортепьянного Рондо D-dur, K.485 и вторую тему Andante из струнного Квартета D-dur, K.575. Но эпизоды вызывают сплошное удивление! Во-первых, они интонационно родственны, поэтому Allegro не страдает мозаичностью предыдущих Финалов. Во-вторых, необычен тональный план Рондо (I – V – I – IV – VI – II – I), надолго уводящий музыкальное развитие в таинственную романтическую область субдоминанты. Перед нами – поистине шубертовская романтика, романтизм XIX века, неведомо как затесавшийся в эпоху классицизма. Сверхъестественной красотой выделяется II, центральный Эпизод *cis-moll*, который становится романтической кульминацией Финала. Немало

песен Шуберта навеяно мелодикой этого вдохновенного эпизода с его тоскующим «неаполитанским ходом» ко II низкой ступени! В концовке эпизода смятение чувств достигает самой большой точки, но всё же не даёт окончательно погрузиться в страдальческий пафос незаметным возвращением к рефрену. I и III Эпизоды тоже выразительны, хотя по музыке одинаковы, что придает им черты побочной партии по отношению к главной – рефрену. Исключительно виртуозные построения I и III эпизодов отличаются непередаваемо красивыми возвратными ходами, вводящими в рефрены. Несмотря на сложность формы, во всём ощущается стремление к единству. И все три части Трио тоже едины, проникнуты сквозным развитием, спаяны в один крепкий узел. Феноменальное мастерство!

– Согласен, изумительный шедевр! Это Трио Моцарт и сам считал лучшим. Недаром он выбрал именно его для исполнения при дворе в Дрездене весной 1789 года. А вот два следующих Вольфганг написал без особых ухищрений, как развлекательную, легкую для слуха музыку.

– Но зато какая романтика! Их можно слушать и слушать, никогда не надоеет! Подкупают яркость мелодий, танцевальные ритмы. А сколько чувства! Но по порядку.

Трио C-dur, K.548 я вообще услышала на заре своего увлечения Моцартом, раньше всех других камерных сочинений. Может быть, предыдущие два Трио и превосходят его мастерством и оригинальностью, но сердцу милее это, волнующее своей меланхолической поэзией. Интересно, что автограф Трио C-dur ещё в 1855 году выкупил в Германии генерал Львов, и он сейчас хранится в Публичной библиотеке моего родного Санкт-Петербурга. Вот бы взглянуть! Наверное, в нём не найдешь ни одной пометки, так как чувствуется, что это Трио написано на одном дыхании.

I часть, Allegro начинается боевым призывным кличем по звукам до-мажорного трезвучия. Второй элемент главной партии – лирический ответ боевому призыву. После бурной связующей звучит нежная побочная партия, словно уговаривающая успокоиться драматические всплески. Но драматизм, заглушаемый жалобной интонацией из второго элемента главной партии, состоящей всего из двух нисходящих звуков (интонация стона), в разработке приобретает угрожающий характер. Разработка этого Аллегро – одна из выразительнейших по своим драматическим контрастам. Начинает её минорное проведение боевого клича, призывающее к повиновению. Контрапунктическое проведение борющихся тем I и II элементов главной партии как бы комментируется со стороны «стонущим» наблюдателем, который всё видит, но помочь ничем не может. Зримое ощущение беспомощности попавшего в «переплёт» героя настолько ощутимо, что, как в детективе, ждешь, чем же всё закончится? А ничем! Постепенно герой-наблюдатель смиряется со своей беспомощностью и отходит в сторону. Реприза закрепляет победу боевого элемента. Он торжествующе звучит в конце I части, показывая еще раз свою неумолимость.

Проникновенная II часть, Andante cantabile F-dur (в тональности субдоминанты) написана в форме сонатного Аллегро. Здесь в лидерах – лирическая напевная тема, имеющая молитвенный характер. Большое развитие приобретает красивейшая побочная тема – одухотворенная, благородная, с оттенком печали. Особенно выразительно она звучит у

виолончели. Словно зачарованные, попадаем мы в гофмановский «полный чудес Джинистан, где невыразимая небесная скорбь, как несказанная радость, свыше всякой меры даёт восхищенной душе исполнение всего обещанного на земле!» Утонченная разработка с участием обеих тем, проводящихся в контрапункте, опускает нас словно в сумерки. Реприза незаметно выплывает из разработки, как её продолжение, но теперь она варьируется: музыка звучит всё в более низком регистре, и эта сумеречность окрашивает её чувством высокой печали. Так, под задумчивую переключку двух мотивов из побочной партии и заканчивается своеобразная «вечерняя поэма».

III часть, Allegro (6/8!) – вновь очаровательная Рондо-соната, основанная на монотематизме. Танцевальный, беззаботный рефрен и I Эпизод с возбужденными гаммообразными фигурациями у фортепьяно сменяются II центральным минорным Эпизодом на материале мотива I эпизода (побочной партии). Несмотря на возбуждение, характер музыки – сердечный, доверительный. Есть в Allegro и виртуозность, и остроумные модуляции. Но в целом это Рондо очень теплое, домашнее, как и полностью всё Трио – верх душевного обаяния. Как хорошо, что каждое Трио Моцарта имеет свой неповторимый внутренний мир, их просто невозможно перепутать!

– И уж совсем отличается от остальных фортепьянное Трио G-dur, K.564.

– С ним отдельная история. Сначала Моцарт хотел написать небольшую фортепьянную Сонату и уже в целом набросал её, но тут ему срочно понадобилось третье Трио для окончания цикла. Скорее нужно было отдать эту троицу или все шесть Трио в печать, чтобы заработать хоть что-то. Добавив партии скрипки и виолончели, Вольфганг получил полноценное Трио, правда, скромнее предыдущих по масштабам.

– Конечно, на таком небольшом пространстве всем трем инструментам негде развернуться и показать свою индивидуальность. Но именно лаконизм и непритязательность больше всего и подкупают в этом Трио. Своей естественностью и простотой оно способно очаровать даже самого неискушенного слушателя (вспомним такой же пример: Соната для фортепьяно C-dur, K.545).

I часть, Allegro начинается с разбега игривой главной партии. Побочная – мягкая, напевная. Преобладает лирический настрой, который проникает и в короткую, трогательную разработку на материале новой минорной темы. Элегическая песенная тема разработки как будто сошла с шубертовской рукописи. Бурные секвенции, следующие за ней, динамизируют характер разработки, но неожиданно вступает побочная тема в первозданном виде, то есть создается видимость зеркальной репризы. На самом же деле реприза ложная, и через фигурации заключительной партии музыка, наконец, приводит к настоящей репризе. Этот неожиданный обман сродни шуткам Гайдна, да и в целом, в Аллегро преобладает игривое, добродушное настроение, свойственное музыке Гайдна.

– Добродушие и доверительность свойственны и II части, Andante. Теме с шестью вариациями. Её простая тема близка народным песням повествовательного склада вроде баллады. Запоминающаяся, с трогательной грустинкой, она обращена прямо к сердцу. Вариации написаны без особых причуд. В I нежной Вариации солирует скрипка, во II, проникновенной – виолончель, с особо облагороженным звучанием благода-

ря VI низкой ступени. III Вариация – более возбужденная за счет бурных фигураций фортепьяно, IV Вариация как будто оплетена причудливыми контрапунктическими кружевами, вносящими общее потемнение настроения. V Вариация – минорная, пронизывающая печалью диалога фортепьяно и скрипки. Её плачущие интонации как будто доносят настроение одного из стихотворений Поля Верлена:

И ни зла, ни боли!
Всё же плачет сердце.
Плачет оттого ли,
Что ни зла, ни боли?

VI Вариация кладёт конец грусти своим быстрым темпом и жизне-радостным настроем, а Кода облагораживает концовку галантным замедлением. Перед нами одна из самых непосредственных и невинных пьес Вольфганга!

Но ещё непосредственной замечательная III часть, Allegretto в ритме сицилианы (6/8!). Место этого маленького шедевра давно должно быть в «джентльменском наборе». А для русского человека это Рондо с тридцать седьмого такта становится вообще родней родного, потому как в I Эпизоде россиянин с радостью узнаёт начало мелодии припева песни «Ямщик, не гони лошадей!» Целое скреплено простодушным танцевальным рефреном трехчастного строения. В I Эпизоде характер сопровождения меняется на вальсовый, что подчеркивается «гитарным» аккомпанементом скрипки и виолончели. Фортепьяно в ритме вальса исполняет минорную напевную тему «Ямщика» (ясно, что отсюда она и перекочевала в ямщицкий романс конца XIX века!) с отклонением в мажор и возвратом к элегическому минору. II Эпизод – настоящий быстрый венский вальс (в ту пору он назывался лендлером), который закруживает нас очаровательными фигурациями фортепьяно. Особенно яркой получилась вальсовая Кода, похожая на застольную песню простых венцев. Прослушав пару раз, любой меломан пропоёт это Рондо от начала до конца, так что странно, что оно не получило заслуженной популярности!

– Среди всей камерной музыки Моцарта таких, легко запоминающихся пьес мы почти не найдём. Хотя Трио, о котором я хочу завести речь дальше, тоже заканчивается очень ярким Рондо. Ты не догадываешься, о каком Трио я говорю?

– Наверное, о фортепьянном Трио с кларнетом Es-dur, K.498? Сначала Моцарт хотел написать его для обычного состава, но так как с самого начала оно предназначалось сестре его друга Готфрида фон Жакена, ученице Моцарта Франциске (прекрасной пианистке), то он стал подыскивать другой состав инструментов, чтобы можно было легко исполнить это Трио в их семейном кругу. Идея пришла, когда Антон Штадлер показал Моцарту свой новый кларнет. Кларнет был излюбленным масонским инструментом. Штадлер, Моцарт и Жакен – все трое были масонами и относились к кларнету со священным трепетом. Но мне кажется, что Вольфганг захотел ввести кларнет в Трио вовсе не из-за масонской солидарности. Теплое звучание кларнета как нельзя лучше могло передать всё его расположение к гостеприимной семье фон Жаке-нов. Итак, Штадлеру, ходившему в гости к Жакену вместе с Моцартом, предназначался кларнет, Франциске – фортепьяно, а Готфриду – альт.

– Почему альт, а не скрипка?

– Во-первых, Готфрид был альтистом а, во-вторых, альт лучше сочетался с кларнетом, не «заслонял» его так, как скрипка.

– Ходят слухи, что Трио Es-dur Моцарт сочинил, играя с Готфридом в кегли, за что его и назвали «Кегельбанным».

– Наверняка к этому времени Трио давно уже было сочинено «в голове», а вот записывал Вольфганг его на нотном листе действительно между партиями в кегли, дабы не тратить попусту драгоценного времени. Он любил писать и за бильярдом, и в карете, но напомним – это всегда был лишь механический труд.

– «Кегельбанное Трио», конечно, получилось необычным. Удивляет уже сюжетная, а не сонатная последовательность частей – *Andante*, *Menuetto* и *Rondo*. Гордые и уверенные в себе главная и побочная темы I части, *Andante* связаны «лейтмотивом» группетто III–IV–III–II–III–V–IV–II–I (не путать с группетто «Темы Колокольчика» I–III–II–I–II–III–I), который буквально пронизывает всю пьесу от начала до конца. Между прочим, этот оборот с группетто уже знаком нам по поэтической средней части фортепьянного Концерта №19 F-dur, K.459. То же группетто, тот же размер (6/8!), тот же романтический настрой, но в Концерте не хватало одной существенной детали – солирующего кларнета. Именно он придает *Andante* Трио Es-dur волнующую мечтательность и чувственность. Особенно мечтательно звучит Кода I части – подлинный ноктюрн, в котором смолкают дневные звуки, дремлют чувства. Тишина... созерцание... мечта...

Упоительное *Andante* переходит в горделивый *Menuetto B-dur, II часть*. Всё в нем дышит счастьем, пока не вступает полное беспокойства среднее *Trio*. Его приметы – нисходящие секвенции хроматизированных ходов по терциям, нервные переключки инструментов и хмурые фигурации альтя. Лишь оптимистичный кларнет не впадает в транс и снова приводит всё к мажорному знаменателю. Очевидна «театральность» музыки Менуэта. Игра воображения рисует зримые картины: эпизод «выхода короля», сцену нежного объяснения двух любящих сердец, порывистый взрыв общего взволнованного чувства. Это маленькая сценка с тремя персонажами-темами. Видимо, здесь пробились отголоски сценизма только что созданной Оперы «Свадьба Фигаро». Например, мелодия альтя в *Trio* Менуэта напоминает надоедливую воркотню дона Бартоло, а реплики кларнета сродни вокальным интонациям Сюзанны.

– Одна из чудеснейших финальных частей – III часть, *Allegretto* в форме рондо – начинается великолепной кантиленой кларнета. I лирический Эпизод с темой, родственной главной, переходит в варьированный рефрен. На первый взгляд Рондо – рыхлое, многотемное. Но если внимательно проследить за преобразованиями мелодий, то окажется, что все они – отпрыски одной и той же главной темы и родственны между собой, то есть снова мы имеем дело с монотематическим Рондо. II Эпизод с *moll* кажется суровым за счет угловатой, нервной мелодии альтя. Но постепенно настроение становится всё просветлённей и поэтичней, хотя власть альтя распространяется даже на следующий рефрен. Начиная с элегического III Эпизода As-dur, настроение становится ещё более жизнерадостным. Появляющиеся одна за другой новые, упоительные темы стилистически похожи на Арии из Оперы «Волшебная флейта». Как раз здесь употреблены масонские лейтфигуры, что всё-таки доказывает

масонский подтекст в Трио. Вырастая друг из друга, масонские мотивы приводят к убаюкивающей-ласковой Коде, которая и завершает чудесную сказочную поэму «Кегельбанного Трио».

– Итак, позади прогулка по восьми фортепьянным Трио. Но ведь у Моцарта есть и другие клавирные Ансамбли?

– Среди них тот, который Моцарт даже считал лучшим своим созданием – фортепьянный Квintет с духовыми Es-dur, K.452 1784 года (для фортепьяно, гобоя, кларнета, валторны и фагота).

– До такого сочетания инструментов мог додуматься только Моцарт!

– Образец-то у него как раз был: его собственная Симфония-концертанта Es-dur, K.297-b – в той же тональности, с теми же солирующими инструментами, только партию оркестра Вольфганг поменял на фортепьянную.

– В Симфонии-концертанте Es-dur даже схожее чередование частей, и её музыкальные образы созвучны Квintету. И всё же Квintет интимнее, изысканней, «тоньше» своего симфонического собрата. Но что это там, сверху?

– Осторожно, к нашей НЛО приближается незнакомый Метеор! Смотри, от него что-то отделилось и падает на нашу лавочку. Да это же нотный свиток, обернутый в белую перчатку!

– По-видимому, Вольфгангу хотят бросить вызов! Но кто? Этот почерк мне незнаком!

– Это почерк Бетховена. Он посылает на НЛО свой клавирный Квintет Es-dur Op.16, 1797 года с тем же составом инструментов, в той же тональности, с таким же строением частей!

– Так он насмехается, посылая нам свою пародию на Квintет Моцарта?!

– Да ты не понял! Всё наоборот: он настолько восторгался Квintетом K.452 Моцарта, что решил попробовать написать хоть что-либо подобное.

– Ну и что? У него получилось?

– Получилось! Ничего не скажешь – хороший Квintет. Но один существенный недостаток бросается в глаза: незнание характера и возможностей каждого из духовых инструментов, специфики их сочетания, баланса между ними. Это как раз то, что выгодно отличает Моцарта не только в сравнении с ним, но и с другими композиторами XVIII и XIX века.

– Ещё бл! Никто не прошел такой инструментальной «школь», как Вольфганг! Для каждого из перечисленных инструментов он всю жизнь сочинял пьесы и Концерты, и при этом всё больше постигал душу, привычки и своеобразие каждого из них.

– Вот почему его Квintет и получился таким мастерским! 1 часть открывается пространным, величественным Largo, которое оживлено лирическим высказыванием валторны, настраивающим на задушевность. Главная партия Allegro вступает словно издалека, сначала у фортепьяно. Неожиданно ответное предложение подхватывает дружный квартет духовых, внося мужественную уверенность. После игривой побочной начинается лаконичная, но остроумная разработка, в конце которой духовые по очереди пытаются начать репризу, но у них... как будто не хватает смелости! Инициативу перехватывает более самоуве-

ренное фортепьяно. Словно пытаясь наверстать упущенное, «обиженные» духовые начинают без умолку перекликаться друг с другом, так что фортепьяно достается лишь сопровождение. Таким образом эта, сдобренная юмором игра инструментов в «кошки-мышки» заинтриговывает слушателя, который словно присутствует на спортивном товарищеском матче и по очереди болеет за обе команды! В конце I части, конечно же, побеждает «дружба»!

II часть, Larghetto B-dur начинается с напевной менуэтообразной мелодии. Она почти сразу переходит в одухотворенную побочную партию, представляющую собой размашистую шестнадцатитактовую кантлену с красивейшими мелодическими оборотами. Интересна необычная разработка, начинающаяся благородной темой у валторны. Смелые «путешествия» дружной пятерки инструментов заходят очень далеко – в e-moll! Но, вовремя опомнившись, заблудившийся ансамбль попадает в родную тональность в нужное время в нужном месте, открывая варьированную репризу. В репризе оригинальное звучание приобретает побочная партия, тема которой перекочёвывает от инструмента к инструменту, и Кода с терпкими хроматическими завихрениями, чуть было не заводящими в новую даль. Но, наигравшись вволю в «кошки-мышки», как и в I части, компания вовремя оставляет свою увлекательную комбинационную игру и устраивает себе передышку перед III частью.

III часть, Rondo отличается виртуозным характером. Интересно, что здесь использованы юмористические перефразировки из более ранних произведений (редкий случай самопародии у Моцарта!). Так, сама главная тема (рефрен) и переход к I Эпизоду взяты из гениального незаконченного фрагмента Allegro Es-dur для двух фортепьяно 1781 года, начало II Эпизода – из Финала Квинтета для валторны и струнных Es-dur, K.407, а басовый октавный бег шестнадцатыми в связующих построениях и в самом конце Рондо – из Presto четырехручной Сонаты B-dur, K.358.

– Как ты думаешь, с чем связана такая самопародия?

– Видимо, общий импровизационный дух задуманного Рондо подтолкнул Моцарта к воскрешению в памяти своих самых озорных находок. Так иногда мы вспоминаем проделки юности, и они кажутся нам полными той прелести ощущений, которая никогда уже не вернется! Важно, что эта музыка подходила к шуточному характеру всего фортепьянного Квинтета.

– Благодаря такой самопародии мы вместе с отважной пятеркой инструментов снова попадаем в игровую сферу. Остроумная возня духовых в сочетании с виртуозным, вихревым сопровождением фортепьяно продолжается до полного изнеможения – генеральной паузы, после чего начинается настоящая концертная каденция, исполняемая всеми инструментами по очереди. Буффонада к концу достигает своего апогея, громким весельем завершая блистательное Рондо, а заодно и Квинтет.

– Весь фортепьянный Квинтет получился на редкость цельным – остроумным и озорным. Давай оставим за ним название «Проделки юности»?

– А почему бы и нет? Этот Квинтет не собирается претендовать на место среди строгих камерных Ансамблей: перед нами «лёгкий» концертный жанр. Если «концертный» характер этого клавирного Ансамбля очевиден, то этого нельзя сказать о двух фортепьянных Квартетах – g-moll и Es-dur, написанных в 1785-1786 годах. Вот это – камерные

произведения, написанные почти с такой же серьёзностью, что и струнные Квартеты. Почему эта серьёзность коснулась именно Квартетов?

– Само название «Квартет» ко многому обязывало. Несмотря на то, что Квартетов с таким составом инструментов почти никто не писал, Моцарт знал, что знатоки музыки непременно заинтересуются ими именно потому, что это «Квартеты», а не «Трио» и не «Квинтеты».

К тому же первый из них, фортепьянный **Квартет g-moll, К.478** Вольфганг написал в один из своих «минорных периодов», этим он и выделяется среди остальных клавирных Ансамблей. I часть, Allegro – одна из наиболее страстных соль-минорных пьес Моцарта. Её бунтарский дух заявляет о себе с первой ноты. Воинственному унисону струнных в низком регистре (так по-моцартовски «судьба стучится в дверь»!) отвечает жалоба фортепьяно. Конфликт двух антагонистических элементов главной партии распространяется на всё Allegro в целом. Разрешения конфликта не происходит ни в главной, ни в отпочковавшейся от неё побочной, вносящей временное просветление. С заключительной партией общий характер продолжает динамизироваться и становится всё более беспокойным. Разработка вначале хочет остановить борьбу: звучит прекрасная новая тема, близкая к темам Adagio фортепьянных Концертов – трепетная, вдохновенная. Но с появлением контрапункта вся лирика исчезает. Дух борьбы усиливается, музыка приобретает драматическое развитие, соседствующее с трагичностью. Потрясающе (и очень современному!) звучит пробивающаяся высь реплика скрипки, словно пытающаяся вырваться из паутины никнувших мотивов, опутавших всё своими мрачными пререканиями! Гениальный фрагмент! С этого момента минор окончательно побеждает и полностью переносится в репризу, в которой противоборство враждующих элементов усиливается с каждым тактом, доходя до демонизма. Неистовство струнных к концу достигает пика возбуждения, которое подхватывает истеричный выкрик фортепьяно. Наконец, все инструменты объединяются вместе, чтобы вынести свой окончательный злоеший приговор: бесполезны любые попытки борьбы с судьбой, её «стук в дверь» ничем не остановишь, она неотвратима! Это Аллегро многим будоражило умы: Бетховену, Чайковскому, Чичерину, который, правда, считал его окончание не трагедией одиночки, а «пароксизмом мирового отчаянья и ужаса».

– Откровенно открыв в I части Квартета свою «демоническую» сущность, Вольфганг, словно испугавшись окрика современников, во II и III частях возвращается к более светскому тону. Так, во II части, Andante V-dur преобладает приглушенная задумчивость. Даже быстрые фигуры фортепьяно носят лирический характер. Минорная выразительная середина, как отзвук предшествующего душевного смятения, остаётся в границах общей светлой печали. К концу Andante посветлевший небосвод готов принять уже не тучи, а нежное, ласковое солнце. По крайней мере, окончание прекрасного Andante закрепляет мажор и уводит с собой беспросветность I части.

Понятно, что III часть, Rondo уже всецело во власти мажора. Прыгуче-непоседливая и устремленная главная тема (рефрен) сменяется развернутым I Эпизодом, где, как и в Финале фортепьянного Квинтета Es-dur, многочисленные мотивы складываются в пеструю мозаику: к лирической мелодии в стиле песен Шуберта добавляются танцевальная тема, которая скоро будет использована в фортепьянном Рондо D-dur,

К.485, и наивная песенная тема в стиле Гайдна. Во II Эпизоде к этим же темам добавляется мотив, знакомый нам как побочная I части фортепьянного Концерта C-dur, К.467. Этот мотив вступает в контрапунктическую борьбу с другим, похожим на главную тему Allegro, добавляются тревожные фигурации фортепьяно и, таким образом, в Рондо на время всплывают бунтарские духи I части. Но лишь на время! Последний рефрен с прерванным кадансом вносит очередное кратковременное замешательство (ещё не поздно повернуть к драматическим истокам I части!), но вдруг решительно устремляется вперед и ставит победную мажорную точку.

– Тебе не кажется, что Рондо получилось каким-то лихорадочно быстрым, усечённым, неспособным уравновесить философские I и II части? Замечено: при прослушивании этого в целом замечательного мастерского произведения у слушателя остаётся лёгкое чувство досады. Концовка многообещающего Квартета g-moll – это как раз тот случай, когда моцартовский «комплекс повиновения» оказался сильнее безоглядной смелости бунтаря. А как же ещё можно объяснить некоторое легкомыслие Финала по отношению к потрясающему драматизму I части?

– Я не согласен. Во-первых, этот Финал – вовсе не пустая болтовня, в нём многое перекликается с музыкой I части. Во-вторых, Моцарт собирался тут же опубликовать этот Квартет у Хофмейстера, который выдвигал условием простоту и незамысловатость, иначе, как он говорил, никто такое заумное сочинение и не купит. Памятуя об этом, Вольфганг и следующий Квартет Es-dur специально облегчил технические, написав его в жизнерадостной манере. Но всё равно, в венском журнале Моцарт потом нашёл критику на оба Квартета, там прямо так и писалось: «такой Квартет всё же может удовлетворить только знатоков музыкального искусства».

– Возвращение к более светскому тону, конечно, наложило отпечаток на следующий фортепьянный **Квартет Es-dur, К.493**. Но по красоте музыки и по многим превосходным деталям он даже превосходит предыдущий соль-минорный! Все части объединены одухотворенной сладостной мечтательностью, отчего музыка Квартета получилась исключительно поэтичной. Недаром Квартет Es-dur был любимым произведением Шуберта! Кстати, не кажется ли тебе странным, что Шуберт до сих пор не посетил НЛЮ? Сегодня был бы его день!

– Разве ты не заметила, что мимо НЛЮ уже трижды за сегодняшнюю прогулку пролетела незнакомая тень? Возможно, это и был Шуберт! Говорят, он был стеснительным в разговорах. Поэтому и пролетает мимо, ожидая, когда мы освободим заветную лавочку.

– И потом, не все музыканты и слушатели любят обсуждать любимые творения своих кумиров, предпочитая хранить в душе собственные впечатления от услышанного. Наверное, для Шуберта музыка Моцарта нечто заповедное, святое. Не удивлюсь, если он даже поэтические восхваления считает лишь грубым отражением тонкоматериального мира моцартовской музыки. Но вернёмся к Квартету Es-dur.

I часть, Allegro начинается с уверенной главной партии с боевым возгласом в конце. Однако ни о какой «борьбе» речь не идет, истинными хозяйками в Allegro становятся две побочные темы: мечтательная первая и песенная (современный Шуберт!) вторая. После пленительной экспозиции неожиданный минор разработки кажется пришельцем из соль-минорного Квартета. Обостренный контрапункт на материале побочной

партии, перекрещивание тем, стретты вызывают сильнейшее волнение. Давно мы не слышали такой протяженной и напряженной разработки, становящейся кульминацией всей части!

Такое же неизгладимое впечатление производит и II часть, Laghetto As-dur. Сочетание сердечной доверительности и мрачной поэзии, чертами напоминающей музыку гениального *Andante cantabile* «Диссонантного» Квартета К.465, заставляет особенно напряженно вслушиваться в музыку. Многозначительность пульсирующего ритма виолончели, прерванные обороты, сложная разработка, изысканная гармония – вот черты этого шедевра. К тому же мелодии Ляргетто и без дополнительных «прикрас» изумительно красивы. Это одна из самых гармоничных медленных частей среди всех камерных Ансамблей.

Непритязательно начинается III часть, Allegretto в форме рондо. Беззаботная песенка главной темы (рефрена) сменяется нервными импульсами I Эпизода, подводящими к рассудочно-созерцательной мелодии в его середине. II минорный Эпизод носит черты разработки, где главное место занимает драматически беспрекословный волевой мотив, сменяющийся новой лирической мелодией, схожей с мелодиями Ляргетто. III Эпизод пользуется варьированным музыкальным материалом I эпизода и заканчивается устремленным бегом фортепьяно. Этот «бег» остаётся главным и в возбужденной, но поэтичной Коде, венчающей всё запутанное Рондо. «Запутанное» потому, что на протяжении восьми минут в музыке сменилось по меньшей мере десять взаимоисключающих настроений, ни одно из которых не главенствует! Эта лихорадочная «мозаика» (какая уже по счету в Финалах клавирных Ансамблей?) не позволяет ответить точно, какой же характер имеет музыка всей части. Лучше всего подходит определение «противоречивый характер».

– Пусть на этой «противоречивости» и остановится рассказ об удивительных клавирных Ансамблях Моцарта. Все они оказались по-своему противоречивыми, как и всё новое в стадии становления. Зато клавирные Ансамбли стали для Вольфганга настоящим «испытательным стендом» новых музыкальных идей. Недаром каждый из них поражает свежим, своим, особым взглядом на возможности нового музыкального языка!

– В этом, видимо, и заключается их прелесть! Их можно слушать и «под настроение», и «без настроения». В любом случае, любованье самой красотой музыки слушателю обеспечено!

В последних клавирных Квартетах Моцарт вплотную подошел к серьезнейшему жанру XVIII века (не только у него!) – к струнному Квартету. Не пора ли нам, наконец, поговорить о самом сложном, что есть в музыке XVIII столетия – о струнных Квартетах Моцарта?

– Готовься к поиску 23 Метеоров, летящих к центру Вселенной, как бабочки на свет свечи!

– Почему одна я? Ты тоже готовься! Ползай в карман!

Прогулка VII (по ранним струнным Квартетам)

– Листочек, ты готов к поиску Метеоров? Звёзды уже зажглись, и нам пора начинать разговор о сложных струнных Квартетах.

– Взгляни на эту картину – Метеоры Квартетов как будто ждали нас! Какое зрелище! Как будто стая отважных птиц, 23 Метеора с космической скоростью приближаются к НЛО, чтобы дальше отправиться в сторону центра Вселенной Моцарта!

– Эти упрямые звездные тела не хотят вписываться ни в Созвездия, ни в Галактики: они слишком индивидуальны и обособлены, хотя и не статичны. Вот самый маленький Метеорчик – отставший от других первый Квартет G-dur K.80 (1770 г). Прокладывает путь в одиночестве и крупный, так называемый «Хофмейстер-квартет» K.499 (1786 г).

– Остальные объединились группами: 6 «Миланских» КК.155-160 (1772 г), 6 «Венских» КК.168-173 (1773 г), 6 «Гайдновских» КК.387, 421, 428, 458, 464 и 465 (1782-1785 гг.) и 3 «Прусских» КК.575, 589 и 590 (1789-1790 гг.).

– Бросается в глаза, что «квартетная болезнь» у Моцарта обострялась лишь в определённые периоды творчества. Сочинял очередную серию, и почему-то сразу же забывал о существовании этого жанра то на 10 лет, то на 4 года! Не то, что Йозеф Гайдн, написавший 83 Квартета, тот занимался ими с толком, с чувством, с расстановкой в течение всего периода творчества.

– ...Вы, кажется, в очередной раз упомянули имя моего брата?

– Кто здесь?

– Разрешите представиться: концертмейстер и директор оркестра архиепископа Зальцбургского Михаэль Гайдн. Вы удивлены? Я частенько навещаю на НЛО незабвенного Моцарта, с которым сотрудничал, когда тот еще «под стол ходил». На моих глазах прошла и вся его юность. Это единственное место, где меня одолевает грусть. Чувство вины не покидает меня до сих пор, почему мы не защитили, не уберегли такого гения?

– Что Вы, маэстро! Как раз вы и ваш брат Йозеф всегда были его поддержкой и опорой. Не уверена – сочинял бы Вольфганг струнные Квартеты, если бы не пример вашего брата? Наверное, нет, ведь ему их никто не заказывал, кроме трёх последних.

– Странно, я как-то не задумывался об этом. Действительно, мой брат писал Квартеты всегда по заказу. А Вольфганг... писал из желания не отстать от Йозефа, так, что ли, получается?

– Именно так. И ему было тем труднее, что Йозеф прославился именно как непревзойденный мастер Квартета ещё в годы его детства.

– В самом деле, свой первый Квартет он сочинил еще до рождения

Моцарта. Ему везло и с изданием Квартетов в печати: князя Эстергази сами прилагали к тому усилия, поэтому его Квартеты были известны далеко за пределами Вены. Ко всему, он имел ещё и хорошего пропагандиста своей музыки в моём лице. Именно я как-то и показал Вольфгангу ноты с первыми Квартетами брата. У мальчишки, помнится, при этом загорелись глаза.

– По крайней мере, начиная со второго Квартета, влияние Йозефа отчетливо ощутимо во всем, что касается нового понимания возможностей квартетного жанра. Он стал для Вольфганга непререкаемым авторитетом в области Квартета. Его первые попытки выдают нам изначальную робость ученика перед мудростью учителя.

– Как-то не верится в эту робость: ведь не робел же Вольфганг, сочиняя в юные годы куда более сложные сочинения – Оперы, Мессы, Оратории?

– Именно потому и не робел, что в этих жанрах не существовало единой «школы» и можно было писать без оглядки на чужое творчество. А в случае с Квартетами (а отчасти, и Симфониями) Вольфганг вынужден был постоянно находиться в тени славы вашего брата-первопроходца. Он понимал, что его без конца будут сравнивать с Йозефом Гайдном. Так оно и получилось.

– Но вы же сами заметили, что он не сразу пошёл по его стопам!

– Действительно, свой первый **Квартет №1 G-dur, K.80** Вольфганг написал во время первой поездки в Италию. Как свидетельствует пометка в рукописи, написан он в Лоди, 1770 года 15 марта, в 7 часов вечера «от скуки». Образцом же Вольфгангу послужило «Концертино для четырех солирующих инструментов» Д.Саммартини, основоположника жанра струнного Квартета в Италии. Следуя этому образцу, он написал три части Квартета в необычной последовательности *Adagio – Allegro – Menuetto*. В этом Квартете нижние голоса инструментов ещё мало самостоятельны, ведущая роль принадлежит скрипкам. Скорее, он напоминает лёгкий Дивертисмент. Есть что-то и от старинной Трио-сонаты, например, характер баса. Но всё же Квартет №1 представляет ценность именно потому, что это первая попытка Вольфганга написать более камерное, строгое сочинение для четырех струнных. И эта попытка ему в целом удалась.

И если начальное нежное *Adagio* написано ещё в старом стиле, где мелодическую линию ведут две скрипки, а партии альты и виолончели служат лишь сопровождением, то во **II части, Allegro**, взаимодействие инструментов уже активнее, хотя подвижный, яркий и возбуждённый музыкальный поток лучше подошёл бы *Allegro* Симфонии, чем более «интимному» Квартету.

III часть, Menuetto, несмотря на то, что написана в итальянской манере Саммартини, получилась самым смелым звеном цикла. Утрированно чёткое **Тrio** Менуэта впервые знакомит нас с излюбленным секвентным оборотом Вольфганга, который ассоциируется у него с движением стрелок часов: это будущий «лейтмодуль Секундомера». Может быть, именно потому, что Моцарт здесь впервые захотел быть серьезнее, чем в предшествующих инструментальных произведениях, этот Квартет стал ему настолько дорог, что и через годы он возил партитуру с собой, забирая её даже в Париж.

А в 1774 году он добавил в своему первому детищу миниатюрное

искрящееся *Rondo* в темпе гавота, которое несказанно украсило произведение. Особую «изюминку» внесла в него шутливо-ворчливая реплика альты во второй половине рефрена. Если бы это Рондо в виде эксперимента оркестровать и включить в I акт балета Чайковского «Лебединое озеро» в качестве «Танца Шута» – честное слово, никто не поверил бы, что это не музыка Чайковского.

Прошло полтора года после создания Квартета №1, и Вольфганг зимой 1772 года вдруг снова вспоминает о квартетном жанре. К этому времени он благодаря вам уже ознакомился с Квартетами Йозефа Ор.9, которые произвели на него большое впечатление.

– Странно, что он именно из моих рук принял «руководство к действию». Сам-то брат к тому времени ещё толком не определился в своём отношении к четверке струнных. Сначала его Квартеты, во всём подходящие на Дивертисменты, состояли из пяти частей с двумя Менуэтами, потом по итальянскому образцу частей стало три, потом даже две. Он пробовал придать им камерности за счёт учености, вводил Финалы в виде Фуг, расширял разработки, писал части в разных тональностях. Но всё равно чувствовал, что ещё только на подступах к самому основному в этом жанре – доверительной и равноправной, умной беседе четырех музыкантов, которым не нужен и слушатель, а важен сам процесс этой беседы, способный сплотить их в единый организм. Вначале знакомые музыканты подтрунивали над его попытками, считая такие поиски новизны глупой забавой, но после сочинения им первых двадцати Квартетов окрики вдруг прекратились, и я заметил, что многие пытались подражать моему брату.

– Пытался и Вольфганг, раздобывший у вас ноты этих Квартетов. С одной стороны, он был восхищён их смелостью, с другой – чувствовал, что не во всём готов следовать за Йозефом. И, несмотря на то, что его первые сочинения подобного рода были написаны под сильным воздействием Квартетов вашего брата, они всё же отличаются своими чисто «моцартовскими» решениями.

Посмотрим, что удалось ему на первых порах в трех Квартетах-дивертисментах 1772 года (опрометчиво данное кем-то название «Дивертисменты» странным образом закрепилось за этими Квартетами).

Квартет-Дивертисмент D-dur, K.136, ничем не напоминающий камерное произведение, имеет скорее признаки концертного виртуозного дуэта двух скрипок. Все три его части написаны в сонатной форме. Они очень лаконичны, но насыщены мелодизмом. Произведение открывается подвижным *Allegro*. Устремленность вихревого движения шестнадцатыми у скрипки подчеркивается «барабанным» басом, одним из признаков итальянского влияния. Короткая разработка отбрасывает минорные блики, тут же исчезающие вместе с ней. Но вдруг за разработкой неожиданно появляется новая, взволнованно-прекрасная минорная тема. Неспроста она приостанавливает моторный бег шестнадцатых: Моцарт явно заостряет наше внимание на ней, внося интригу. У Йозефа мы такого не встретим. Это чисто моцартовское явление, порожденное его драматургическим чутьём. Новая тема – новое действующее лицо, переключающее на себя внимание и способствующее особо яркому возвращению исходных тем.

Во II части, *Andante G-dur* неожиданностей нет, зато она отличается прозрачностью, поэтичностью, особенно заключительная партия и

нежнейшая разработка.

Самой оригинальной получилась III часть – Presto, – первые четыре такта которой служат как бы вступительным эпиграфом, тем более смешным, что он звучит, как завершающий кадансовый оборот из прыгучих аккордов, да ещё и на *piano*, исподтишка. Тем неожиданной мощно вторгается II элемент главной партии, тоже комичный, благодаря вертящимся повторным фигурациям скрипок. Особый шарм ритм этого «верчения» придаёт выразительной, рельефной побочной партии. Разработка основана на полифоническом проведении главного мотива всеми инструментами, а это уже признак влияния маэстро Йозефа Гайдна.

– Да и моё влияние ощутимо: послушайте мои Дивертисменты, Квартеты, Симфонии! Контрапункту я посвящал немало страниц своих произведений. Но, по-моему, в этих Квартетах Вольфганга сильнее сказывалось влияние итальянцев.

– Это не могло и быть иначе: Дивертисменты он написал сразу после второй поездки в Италию. Кстати, именно поэтому он и старался подладиться под итальянцев. Дивертисменты были его заготовками для следующего третьего турне: мало ли, итальянцы попросят исполнить Симфонии, тогда легким движением руки свежее испечённые Квартеты превратятся в «зальцбургские Симфонии».

– Я помню эти Квартеты, Вольфганг мне их как-то показывал. Особенно поразил меня второй, Си-бемоль-мажорный.

– Вы говорите о Квартете-Дивертисменте B-dur, K.137? И что вас там поразило?

– I часть – Andante – была совсем странной: в ней Вольфганг использовал какие-то ершистые, подпрыгивающие мелодии, которые в разработке переходили из тональности в тональность. Дикие сдвиги в музыке Andante не напоминали мне ни манеру брата, ни итальянцев. Помнится, тогда я впервые внимательно взгляделся в его глаза и почувствовал, что он взрослее меня! Правда, это ощущение возникало у меня и раньше. Помню, когда Вольфгангу было десять лет, архиепископ заказал нам Ораторию «Долг первой заповеди» к годовщине своего посвящения в сан. Вообще-то Оратория была заказана сразу троем: I часть – Вольфгангу, II – мне, а III – органисту Адльгассеру. Девять номеров, написанные Моцартом, меня тогда несказанно удивили: музыка выглядела смелой, местами необузданно страстной (как, например, Ария Милосердия), а самое главное – по-взрослому выстраданной, как будто её написал много переживший человек. Ощущение его превосходства над всеми нами в передаче чувств с тех пор не покидало меня. Я так и не понял музыки Andante из Квартета B-dur ни тогда, ни потом, хотя она не давала мне покоя.

Во II части, Allegro меня снова удивило введение новой темы в разработке. Она напоминала начало прекрасной Арии. А III часть была очень быстрой и озорной, похожей на Финал Симфонии.

– Но самым смелым и оригинальным получился третий Квартет-Дивертисмент F-dur, K.138, не правда ли? I часть, Allegro начинается с двукратного призывного клича по звукам восходящих трезвучий. Ему отвечает взволнованная песенная тема, накладывающая романтический отпечаток на всё Allegro в целом. Лиричная побочная партия не вносит контраста, зато выделяются выразительные кадансы заключительной. Небольшая, но яркая разработка поддерживает приподнятый тонус этого

замечательно цельного Allegro, которое украсило бы любую Симфонию. А вот II и III части ближе к квартетному стилю.

II часть, Andante C-dur, поражает свежестью мысли. Это одна из пьес, порожденных «шобертовской болезнью» Вольфганга. Всё здесь значительно и ново: изначальное разделение голосов; призрачно-приглушенное звучание первой скрипки, плавно переходящее в фигурацию второй; современно звучащая за счет наложения диссонансов, облагороженная романтичными взлетами мелодии, трепетная и прозрачная побочная партия; «раскачивающееся» нежное сопровождение. Прекрасно звучит и затаённая минорная разработка, где басовому движению противостоят утонченные ответные реплики скрипок. Смелая, романтическая пьеса, полная новизны как для Вольфганга, так и для всего XVIII века!

И, наконец, III часть, Presto в форме рондо – с воинственно-вертлявой главной темой (рефреном) и разнообразными эпизодами, среди которых выделяется современно звучащий минорный Эпизод, с синкопами и необычными скачками в мелодии. Впечатляют и контрапунктические наложения голосов в III Эпизоде, и возросшая роль партий альты и виолончели. Всё в этом Дивертисменте свидетельствует о наступившем переломе в освоении квартетного жанра. Это первая (и прекрасная) «ласточка», возвещающая нам о появлении нового «квартетного» композитора – Вольфганга Амадея Моцарта.

– Но, конечно, мы-то с вами понимаем, что Дивертисменты 1772 года не были ещё настоящими Квартетами, в них не хватало главного – камерности.

– Да, но они послужили толчком для новых поисков. В то время как искал ваш брат, искал и Вольфганг. Итальянские ориентиры постепенно бледнели перед необходимостью превратить, наконец, жанр Квартета в провозвестник серьезного, философского строя мыслей, присущего немцам. Но поворот оказался долгим. 6 «Миланских» Квартетов 1772-73 года подтверждают это. Как и предыдущие Дивертисменты, они являются переходными сочинениями, не во всем отвечающими запросам нового «квартетного стиля». Но в сфере выразительности они шагнули далеко вперед.

Первый из них, Квартет №2 D-dur, K.155, написанный по дороге в Милан в конце 1772 года «от скуки», как пометил в письме отец Вольфганга, покоряет мелодичностью. Но в нем есть и новшества «квартетного стиля»: уже в I части, Allegro второй скрипке и альту даны особые роли. Увеличился контраст между главной и побочной темами. Главная – энергичная, волевая; побочная – нежная, напевная, с налетом грусти. Обособлена и заключительная партия, своими резкими акцентами вносящая тревогу, которую подхватывает и небольшая разработка. Построенная на имитационных переключках, она заканчивается новой прелестной певучей мелодией второй скрипки в h-moll. Всей части присущи целеустремленность и юношеский порыв.

II часть, Andante A-dur в итальянском духе, с грациозно-нежной основной темой погружает нас в лирическое раздумье.

И совсем новым духом веет от миниатюрного Molto Allegro в форме рондо, III части. Тон задаёт моторная, возбуждённая главная тема (рефрен). Среди крохотных эпизодов выделяется средний с минорным напевом невероятной красоты. Как часто бывает у Вольфганга, чудный напев промелькнул и исчез, оставив чувство недосказанности. Эта ма-

ленькая интрига как бы подводит итог новым поискам шестнадцатилетнего юноши: во всём видно желание выразиться музыкой серьёзнее, чем обычно. Произведение миниатюрно – его звучание составляет всего 8 минут (!), но сколько успел сказать нам за это время юный композитор! Многие исследователи не в состоянии объяснить нам романтический взлёт в творчестве Моцарта 1772-74 годов. А может быть, именно «миланские» Квартеты стали его трамплином, потребовавшим от юного мастера поворота к субъективной страстности и серьёзности музыкального языка?

Как бы то ни было, с каждым Квartetом он становится всё серьёзнее и серьёзнее. Черты перемен заметны уже в следующем **Квартете №3 G-dur, K.156.**

– О, я хорошо помню этот Квartet. Совершенство, да и только! Десятиминутное творение, не оставляющее в покое ни на секунду! Начинаясь Квartet с игривого танцевального *Presto*. Помню, как счастливый Вольфганг, пританцовывая, исполнял партию первой скрипки в такт нашему «гитарному» сопровождению. Но затем у каждого инструмента появлялись свои индивидуальные реплики, как и в Квartetах моего брата.

А выразительнее ми-минорного *Adagio* из этого Квartetа я ничего не слышал, оно так и взывало к чувствам. Особенно поражала разработка, пробивавшаяся словно из потаённых родников души. Чарующая мелодия первой скрипки напрямик проникала в сердце и заставляла его плакать. Никак не верилось, что такое мог сочинить семнадцатилетний паренёк!

И завершающий *Menuetto* был вовсе не безделицей: каждый инструмент вёл в нем свою линию, а перекрещивание этих линий плело бесконечную паутину. Душещипательное минорное *Trio* Менуэта, правда, напоминало итальянскую манеру, но всё остальное было неподражаемо!

– Следующий **Квartet №4 C-dur, K.157** всё же не на такой высоте. Но он закрепляет все новые тенденции: разделение партий, напевность и выразительность мелодий, смелость разработки, применение контрапункта. Уверенное жизнерадостное *Allegro, I часть* украшает протяженная взволнованная разработка на материале побочной партии.

Andante в манере Глюка интересно своим обращением к тональности c-moll. Его отличают и меланхолия, напоминающая об Ариях глюковского Орфея, и мрачная экспрессия в конце, свойственная более поздним до-минорным творениям Вольфганга.

III часть, Presto в форме рондо-сонаты, несмотря на напевность главной темы (рефрена), своим быстрым темпом и синкопами напоминает чешскую польку. Средний эпизод вносит некоторое помрачение, но в целом жизнерадостность Финала напоминает манеру вашего брата.

– Да, Йозеф как раз любил такие шуточные Финалы с мелодиями народного склада. Зато в его Квartetах не встретишь той сумрачной, доходящей до пессимизма страстности, которая свойственна «миланским» Квartetам Моцарта.

– Как раз следующий **Квartet №5 F-dur, K158** – один из самых сумрачных. Бросаются в глаза уже его масштабы: он почти в два раза протяженнее, чем предыдущие. Его выделяет и ещё одна деталь: крайние части написаны в темпе Менуэта, да ещё и схожи своим напористым, капризным нравом. *I часть, Allegro*, начинается в характере воинственного менуэта. Контраст вносит побочная тема: она изящная, мягкая. Контрасты коснулись и динамики – резкие перепады *forte* и *piano* делают эту

пьесу ещё беспокойнее, эксцентричнее.

На её фоне II часть, Andante un poco Allegretto a-moll кажется пришельцем из другого мира. И тональность удивляет редким соотношением – параллельная к доминанте! Перед нами ария *lamento* с речитативами, в итальянском стиле. Скорбные мотивы сменяются призывами, полными тоски и жалоб. «Барабанный» бас разработки снова указывает на итальянское влияние. Во второй её половине мотивы главной партии переходят из голоса в голос, и это предвосхищает схожие разделы поздних камерных сочинений. Выразительная Кода завершает цельную, каждым звуком прочувствованную пьесу.

И, наконец, настоящим апофеозом выглядит финальная III часть, Tempo di Menuetto. Написанная с размахом, она является самой протяженной пьесой в серии «миланских» Квартетов. Экзотический, ничуть не танцевальный Менуэт с обостренным ритмом входит в новую пляяду «воинственных Менуэтов». Беспокойный характер музыки усугубляется постоянными вопросительными интонациями первой скрипки, словно мечущейся в поисках ответа. Великолепно тонко разработанное Trio Менуэта в f-moll. Неквадратные, расширенные периоды словно специально оттягивают кадансирование, создавая небывалое напряжение. Музыка полна тревоги и отчаянья. Несомненно, эта пьеса – новое слово в освоении Вольфгангом Менуэта «квартетного стиля». Итак, с каждым Квартетом Вольфганг становился всё серьезней и серьезней! Куда подевались шуточные жанровые пьески?

– Вот и меня это удивляло. Ничего драматического в жизни Вольфганга тогда не происходило. Постоянно веселый, игривый мальчишка – и вдруг такая пессимистическая музыка!

– Всё дело в том, что «миланские» Квартеты сочинялись Вольфгангом на фоне работы над Оперой «Луций Сулла». Они служили «минорным противовесом» той одержимости, с которой он работал. Можно охарактеризовать этот период, как «ранний минорный», начавшийся с создания первого «миланского» Квартета в конце 1772 года и завершившийся Симфонией №25 g-moll, K.183, написанной в конце 1773 года.

Ну, а в «миланской» серии следующим шагом вперед стал замечательный Квартет №6 B-dur, K.159. В нем от былой «робости ученика» не осталось и следа. Открывает произведение I часть, сдержанное светлое Andante (не Allegro!). В период 70-х годов такую перестановку частей цикла можно было заметить и у вашего брата, не так ли? Главная партия Andante, несмотря на пунктирный ритм, напевна. Она интересна разрешением первого предложения не в предполагаемую тонику, а в VI ступень, придающим особую пикантную изысканность теме. Беспокойные блики появляются лишь в напористой разработке и в репризе с контрапунктическим проведением побочной темы всеми инструментами.

Безмятежность Andante взрывает неистовое Allegro g-moll, II часть. Страстная соль-минорная пьеса в темпе быстрого Менуэта призвана к борьбе с самим собой, как и более поздние пьесы в этой тональности. Побочная партия в первом проведении проходит в мажоре, но вносит просветление лишь на время. Постепенно драматизм нагнетается, подводя к долгой, мятежной разработке. В этом разделе, конечно же, ощущается влияние вашего брата, особенно в чисто гайдновском переходе к репризе с подчеркиванием доминантового предькта. Но реприза устроена уже не по-гайдновски: она полностью оминорена. Неистовая, тщетно

борющаяся за освобождение, задыхающаяся Кода предвещает нам такие соль-минорные шедевры, как Allegri скрипичной Сонаты G-dur, K.379, фортепьянного Квартета g-moll, K.478, Симфонии №25 g-moll, K.183 и т.д.

– В Квартетах Йозефа этого периода тоже много минора: в 1769 году он даже сочинил целый минорный Квартет, но всё равно, такой нервной, убийственной страстности, как у Вольфганга, мы у моего брата, конечно, не заметим и дальше.

– И что характерно: возникший в любом произведении соль-минор, даже освобождая место следующей мажорной части, уже не оставляет покоя слушателю, обязательно вмешиваясь в дальнейшее развитие «событий»! Так и здесь – пришедшее на смену финальное Allegro grazioso B-dur насквозь пронизано экспрессией предыдущего Allegro. Удивляет спаянность этого захватывающего Рондо, несмотря на четыре контрастных эпизода с двумя подряд идущими Trio (своеобразный «рекорд» мозаичности!). Всё объединено симпатичнейшей главной темой (рефреном), сочетающей в себе «тиканье часиков» (это один из вариантов «лейтмодуля Секундомера») и группето шестнадцатыми – своеобразную пружинку, заверчивающую рефрен в ритме быстрой польки. Рондо B-dur не даст заскучать: как в калейдоскопе, проносятся разнохарактерные темы эпизодов в F-dur, g-moll, b-moll, B-dur. Особенно впечатляет Trio в b-moll, мрачнейшей из тональностей Вольфганга (вот как «аукнулся» g-moll предыдущего Allegro!). Горестная жалоба, стон ... и резкое переключение на «тикающие часики». «До свадьбы заживёт!», – нетерпеливо и радостно напоминают часики рефрена. Так и получается, что миниатюра, звучащая всего две с половиной минуты, – на самом деле целая юношеская поэма, обобщающая непростые образы предыдущих частей. Этим обобщением, придающим цельность замыслу, Квартет №6 и выделяется среди всей серии «миланских» Квартетов.

Последний Квартет №7 Es-dur, K.160 преследует другие задачи – Вольфганг снова забывает о «камерности» нового жанра. Как будто специально он приближает полнозвучность ансамбля к симфоническому изложению. В чём-то это шаг назад. А I часть, Allegro, перебрасывает нас в уже забытый мир итальянизированных Дивертисментов: по крайней мере, его главная партия – вариант начала Дивертисмента D-dur, K.136. Вслед за главной партией кантиленным звучанием наполнена и побочная, и короткая разработка, состоящая из минорного варианта главной партии, и заключительная, которая в будущем предстанет пред нами, как побочная партия I части фортепьянного Концерта №9 Es-dur, K.271. Всё очень мило, но не «квартетно».

II часть, Un poco Adagio As-dur очень напоминает Adagio из Квартетов вашего брата. Разработка тоже типично гайдновская. В музыке преобладает созерцательно-идиллический настрой, не замутненный никакими всплесками эмоций.

Неожиданным «симфоническим» пятном на фоне изящного Adagio выглядит III часть, Presto в темпе быстрого марша. Решительная главная тема придаёт музыке бойцовский характер. Но никакой борьбы не происходит даже в короткой разработке. Пошумел – и ладно!

Итак, перед нами пёстрая картина – гениальные находки Квартетов (G-dur, K.156, F-dur, K.158 и B-dur, K.159 находятся в одном строю с подражательскими, учебными, проходными пьесами вроде последнего Presto. И всё же, по сравнению с Дивертисментами K.136-138 сделан

огромный шаг вперёд и в инструментальной, и в образной сфере. И пусть до истинно «квартетного стиля» ещё далеко, зато в области чувств Вольфганг обозначил себя настоящим лидером европейской инструментальной музыки того периода. Ни один из композиторов не высказывал музыкой так много личного, субъективного, страстного!

– По крайней мере, искусство моего брата при всём благородстве воплощения, остроумии, смелой фантазии, новизне не было столь импульсивным. Его взволнованность никогда не переходила в физическое ощущение учащенного биения сердца, которое постоянно присутствовало у Вольфганга, особенно в минорных разделах.

Не прошло и полгода после сочинения «Миланских» Квартетов, как Вольфганг познакомился в Вене с новыми Квартетами Йозефа – Op.17 и Op.20, так называемыми «Солнечными». «Солнечные» Квартеты совершенно выбили Моцарта из колеи – так много нового нашёл он в этих далеких от итальянской галантности пьесах. Брат вовсю экспериментировал, ему, как говорится, нечего было терять. Другое дело – Вольфганг. Он, как и Йозеф, понимал, что нужны новые пути, но не хотел безоглядно, как брат, бросаться «из огня да в полымя». Не смущали его ни новые названия частей – *Moderato*, *Capriccio*, *Scherzando*, *Affettuoso*, ни появление Финалов-фуг (хотя пару фугированных Финалов он всё же потом опробовал), ни введение речитативов скрипки и виолончели в медленных частях, ни привлечение жанрового, простонародного элемента в виде подражания волынке, цыганским и хорватским наигрышам в *Scherzando*. Форма Вариаций, всё чаще употребляемая моим братом в различных частях цикла, его тоже не особо прельстила. Вольфганг твердо закрепил четырехчастный цикл Квартета с обязательными *Allegro*, *Andante*, Менуэтом и финальным Рондо. Он не стал разбрасываться на детали обновок. Главное – схватить целое, перенять от Йозефа саму новизну «квартетного письма». Вот чему хотел научиться Вольфганг в серии «Венских» Квартетов.

– Вот сейчас и посмотрим, чему он научился. Первый в серии **Квартет №8 F-dur, K.168** написан под самым свежим воздействием новых Квартетов вашего брата. Так и слышишь рекомендацию Леопольда «во всём следовать за образцом прославленного маэстро Гайдна». Вольфганг следует, но подневольно, натужно. И вот что из этого получается. I часть, *Allegro* он пишет в фугированном изложении! Взяв напевную тему (у Гайдна же!), проводит её по всем голосам, после чего в гайдновской манере влетает трели побочной партии и на II элементе главной партии строит фугированную разработку (точно, как у Гайдна!). Контрапунктирование переходит и в репризу, где побочная партия проходит в низком регистре (опять приём Гайдна). Короче, I часть – типичный Йозеф Гайдн.

Моцарт берется за II часть, *Andante, f-moll*. Выбирает тему Гайдна из Финала Квартета Op.20 №5, которую, в свою очередь, Йозеф позаимствовал у Генделя. У Гайдна Фуга на эту тему – быстрая, сконцентрированная, волевая. Вольфганг пишет на эту же тему медленную Фугу с чертами сонатности, скованную однообразными оборотами. Сонно-застылая музыка ничем не напоминает былые эмоциональные минорные пьесы «Миланских» Квартетов, хотя контрапункт этой части действительно мастерский.

Наконец, он сочиняет III часть, *Menuetto*. Ну, уж здесь-то не должно быть промашки: Моцарт, как никто, мастер-виртуоз сочинения Мену-

этов! Но что это? Типичный гайдновский Менуэт с неконтрастным Trio, основанным на первой танцевальной теме, только с отклонением в минор! Такие он давно не писал!

В довершение всего IV часть, финальное Allegro – снова Фуга, на этот раз хотя бы подвижная и технически безупречная. Результат удручает: несмотря на новизну, заключающуюся в обращении к полифоническим формам с тематической разработочностью, Квартет получился явно подражательским, излишне учёным и местами безжизненным. Моцарт как будто бы перестарался, вводя сразу все новые приёмы, подсмотренные у Гайдна.

В следующем Квартете №9 A-dur, K.169 половина музыки – снова подражание вашему брату, $\frac{1}{4}$ часть подражает Глюку и $\frac{1}{4}$ – самому себе! Вот где можно, как на ладони, лицезреть способность перевоплощения Вольфганга в любого известного ему композитора! Как пародист он великолепен: копирует, а иногда и с ужимками передразнивает любой стиль. Вольфганг словно иронизирует: «Посмотрите направо: перед вами типичный Й.Гайдн. I часть, Allegro A-dur вам это подтвердит. Подвижно-танцевальная главная партия сменяется спокойной лирической побочной, после протяженной тематической разработки реприза проходит с применением контрапункта. Логично, просто и со вкусом! А теперь посмотрите налево: перед вами типичный Глюк (неспроста появившийся: у Йозефа Гайдна в это время целый ряд Адажио подражал стилю модного Глюка). Припомните хоть «Орфея» (главная тема), хоть «Альцесту» (вторая тема), отдайте власть первой скрипке, и пусть она себе поёт чувствительные рудалы Andante вперемешку с патетическими, выразительными минорными секвенциями фигураций. А теперь посмотрите под ноги: перед вами типичный Менуэт Й.Гайдна, изящный и простой, как сам Гайдн в молодые годы. Ничего вызывающего, никаких несовершенств! И, наконец, посмотрите перед собой: перед вами типичный Моцарт, остроумное финальное Рондо которого по строению и музыкальным находкам напоминает недавно созданное блистательное Рондо из Квартета B-dur. Ну, хоть меня-то вы узнали?»

– Я хочу взять под защиту Вольфганга! Вдумайтесь: с одной стороны знаменитые композиторы Гайдн и Глюк, с другой – семнадцатилетний паренёк, известный в Вене лишь как бывший вундеркинд-виртуоз. Никто из знаменитостей не собирается ни знакомиться с ним, ни принимать в своем кругу, ни признавать в нём коллегу. Леопольду это было тем более обидно, что в Италии Вольфганга в то время почитали за знаменитейшего композитора. Но всё это осталось там, за Альпами, а в Вене нужно было создавать репутацию с нуля и, непременно, как инструментального композитора, так как все подступы к венской опере были отсечены Глюком и Сальери. Познакомив сына с высшим на тот момент достижением инструментальной музыки – Квартетами моего брата – Леопольд тут же рассудил, что струнные Квартеты дело стоящее, нужно только «поднатореть». Без сомнения, отец, не занятый во время поездки ничем, кроме опеки сына, контролировал его продвижение вперёд в изучении квартетного письма. Подневольность Вольфганга в том и заключалась, что папа каждый Квартет сравнивал с образцами Йозефа Гайдна, запрещая сыну идти своим, уже найденным (и прекрасным) путём «Миланских» Квартетов. Этим Леопольд настолько отвратил сына от этого жанра, что тот потом, как известно, десять лет не писал струн-

ных Квартетов! Так что нет ничего удивительного в том, что и следующий Квартет был написан снова в манере брата.

– По крайней мере, три части **Квартета №10 C-dur, K.170** навеяны «Солнечными» Квартетами Йозефа. I часть, Andante, Тема с пятью Вариациями получилась строгой, с большим участием контрапункта. Напевная простая тема изменится, в основном, ритмически и динамически. Нет даже минорной Вариации, обязательной для всех прежних вариационных циклов Вольфганга!

II часть на этот раз – Менуэт (и эта перестановка Менуэта тоже подсмотрена у Гайдна в Op.17) Он более своенравен, особенно выделяется контрастное минорное Trio.

III часть, Un poco Adagio – по-гайдновски проникновенное, благо-родное пение первой скрипки серенадного характера.

IV часть, Rondeaux, Allegro – Рондо в собственном стиле, хоть и многотемное, но со стремлением преодолеть мозаичность разграничен-ных эпизодов связующими построениями. Однако, несмотря на все «издержки», этот Квартет интересен новым взглядом на распределение инструментальных ролей: партии струнных, как никогда раньше, инди-видуальны, имеют свои собственные пластичные линии.

Не такой уж учебный характер имеет и следующий **Квартет №11 Es-dur, K.171**. Моцарт неожиданно решает сам заняться изобретательством в области формы. Так, в I части он вводит небольшую интродукцию (Adagio 4/4) к фугированному Allegro. Задумчивое Адажио переходит в странный восьмитактовый мечтательный эпиграф – начальную фразу Allegro в размере $\frac{3}{4}$. Эпиграф еще дважды заявляет о себе, особенно глубокомысленно звучит он в репризе, образуя загадочное обрамление. После замедленной «раскачки» эпиграфа особенно ярко вступает продолжение главной партии, переходящее в танцевальную побочную. Неожиданно, под конец Allegro звучит нечто вроде каденции – чудесное пение скрипки напоминает выразительные мелодии былых Квартетов-Дивертисментов 1772 года. Завершается всё повторением вступительного Adagio. Таким образом, эта часть радует нас отходом от схематизма и импровизационностью: такая форма у Моцарта больше ни разу не повто-рилась.

II часть, Менуэт, в общем-то традиционна, лишь Trio отличается особой устремленностью за счет затактовой «пружинки».

III часть, серьёзное фугированное Andante c-moll – уже высокий образец, достойный лучших минорных откровений Моцарта. Чувство скорби, передающееся контрапунктическим чередованием нисходящих мотивов, сменяется патетическими репликами в низком регистре. Тон здесь задаёт альт. Переходы как никогда пластичны, инструменты то поддерживают друг друга, то ведут свою линию. Так Моцарт постепенно нащупывает «свой» квартетный почерк.

IV часть, Allegro assai на этот раз – в сонатной форме, склоняется к симфоническому складу. Словно утверждающая себя главная партия подхватывается уверенной поступью побочной. Лаконичная, но яркая разработка переходит в репризу, которая Жизнерадостно заканчивает этот, в общем-то, серьёзный Квартет.

– Всё же нетрудно заметить, что постепенно влияние Квартетов Йозефа на Вольфганга ослабевает. Моцарт хочет вернуться к своему старому стилю, и особенно это ощутимо в следующем Квартете.

– Вы имеете в виду **Квартет №12 В-dur, К. 172**? Согласна, отход от Гайдна ошутим. Правда, и новизны маловато. I часть, Allegro spiritoso, резковатая, оживленная пьеса с рельефно очерченными темами и разработкой, сведенной к восьмитактовому дуэту скрипок, всё же производит приятное впечатление.

Ещё приятнее II часть, Adagio, полностью отданная во власть первой скрипки. На фоне мерно покачивающегося сопровождения звучит проникновенная элегическая кантилена, отдаленно напоминающая Каватину Графини из Оперы «Свадьба Фигаро».

Напористый, немного нервный Менуэт, III часть, интересен безостановочными контрапунктическими переключками струнных, словно плетущими паутину в I разделе. Трогательно-изящное минорное Trio уж очень лаконично. Но в целом, этот Менуэт уже не «гайдновский».

A IV часть, Финал, Allegro assai отбрасывает нас снова к Дивертисментам 1772 года. Вихревое безостановочное движение – вот основная его черта. Среди этого вихря запоминается лишь напевная побочная партия, мелодия которой проходит по очереди в мажоре и одноимённом миноре. Она, да еще контрапунктическая разработка – единственные достоинства Финала.

Итак, снова старый стиль! Так что же, учение не пошло впрок? Но, как будто внезапно опомнившись, Вольфганг пишет последний Квартет серии в новом стиле, причем в «своём» новом стиле! **Квартет №13 d-moll, К. 173** – первый минорный Квартет Моцарта, причём симптоматичен сам выбор тональности: злой, inferнальный ре-минор появляется с начала его творчества лишь в третий раз (первым произведением в d-moll была Месса К.65, вторым – Увертюра к Оратории «Освобождённая Ветулия», К.118). I часть, Allegro ma molto moderato, приковывает внимание с первой ноты. Ламентозное вступление обрекает слушателя на сострадание романтику, попавшему под гнёт неведомых мрачных сил. Болезненно беспокойная главная тема героя-романтика пытается тут же вырваться из-под гнёта судорожным взлётом вверх по звукам ре-минорного трезвучия. Но её пыл резко охлаждает настойчивый унисонный стучащий мотив – своеобразная «тема рока», сковывающая порывы бунтаря. Оба элемента главной партии продолжают неравную борьбу до последнего. Побочная партия повествует об упадке душевных сил героя, её жалобные, низкие интонации передают пассивность и смирение одиночки. В разработке все основные темы вновь демонстрируют свое лицо, но всё большее значение приобретает «тема рока». Однако, без какой бы то ни было борьбы и промедления начинается страдальческая реприза. В Коде победа рокового стучащего мотива окончательна и бесповоротна, в последнем такте он словно ставит победную точку. Allegro не только слушается на одном дыхании, но заставляет и «физически» поволноваться, пострадать за «героя». Романтизм, да и только!

II часть, Andante D-dur, интересна тем, что написана в форме рондо (редкий случай!). Нам дается передышка перед продолжением боя. Ритм контрданса накладывает галантный отпечаток на главную тему и эпизоды. Всё же рождается ощущение, что II часть слишком бравурна и легковесна на фоне многозначительной I части. Чересчур кокетливо звучат изящные I и II Эпизоды. Лишь в III Эпизоде G-dur мелькают боевые унисонные отзвуки I части, тут же, впрочем, исчезающие. Красиво исчезает и само Andante: инструменты по очереди замолкают в Коде,

которая истает прямо на глазах.

III часть, Менуэт d-moll возвращает нас в атмосферу тревоги I части. Относящийся к серии «воинственных» Менуэт полон страстным, мятежным духом борьбы враждующих элементов. Мотивное звено «приказ–протест» становится лейттемой Менуэта. Передышкой является мажорное, прозрачно-чистое Trio. Образы этого Менуэта всплывут у Моцарта еще не раз (как раз в очередном ре-минорном Квартете K.421 эстафета будет подхвачена!). Постепенно менуэтные части становятся для Вольфганга и средоточием контрапункта. Во второй половине основного раздела имитационные переклички особенно активны, инструменты так и рвутся в бой. И это тоже станет важной чертой будущих Менуэтов (вспомним Менуэты Квинтета c-moll K.406, Симфонии №40 g-moll). Но интересно, что даже самые воинственные Менуэты Моцарта никогда не решают исхода борьбы. Так и в этом Менуэте.

И, наконец, «вражья сила» коварно выползает, вернее, сползает по хроматической гамме в финальную Фугу d-moll. Хроматическая тема для фуг того времени не нова, но Вольфганг удлинил её, отчего она образно стала напоминать то сползание змеи, то спуск по ступенькам вниз «вражьей силы». Звучание Фуги производит очень современное впечатление: как будто злые роботы, выползая из укрытий, окружают последний островок свободы! Удушье нагнетается и обратным движением обращённой темы – противоходом по полутонам вверх. К концу тихий кошмар всё же тускнеет, и «вражья сила» смягчает свой нрав. Кода ретуширует вражду тихим смирением, отречением и предсказуемо разрешается в светлую мажорную терцию. «Ещё есть надежда», – хочет на прощанье сказать нам Вольфганг.

Глубокомысленный Квартет d-moll как бы искупает «грехи» предыдущих заблуждений и несовершенств. Теперь можно не беспокоиться за квартетный стиль Моцарта: он найден, и он не менее оригинален, чем стиль самого учителя – Йозефа Гайдна.

– Вообще-то, эта «венская» серия Квартетов так и не получила популярности, и даже через много лет издатели раздумывали, печатать ли им столь странный опус. Я внимательно следил за творческим ростом Вольфганга, но никогда не думал, что и он внимательно следит за моим. Я любил писать необычные Менуэты, смотрю – и Вольфганг стал писать такие же. Познакомил я его со своими струнными Квинтетами – и он тут же проникся любовью к новому для него жанру. В 1780 году он написал интродукцию к моей Симфонии, темы которой пригодились потом Вольфгангу для Симфонии Es-dur 1788 года, а контрапункт моей Симфонии C-dur навёл его на мысль о фуге в Финале Симфонии «Юпитер». Постоянное обращение к контрапункту он почерпнул именно у меня. Короче, он знал мой стиль в совершенстве. И если подспудно он понимал важность размежевания с Йозефом, как с главным конкурентом на поп-прище инструментальной музыки, то во мне он конкурента не видел, а потому относился к моему творчеству совершенно беспристрастно.

Незабываемый случай произошел во время приезда Вольфганга в 1783 году в Зальцбург. Я заболел и не смог дописать заказанные мне архиепископом 6 Дуэтов для скрипки и альты. Завершил лишь четыре. Навестивший меня Вольфганг посочувствовал и – о, чудо! – на следующий день принес мне красиво переписанные два недостающих Дуэта, причём сочиненные явно в моей манере. Я сразу понял, насколько они

совершенны, и хотя принял необычный дар, но постеснялся выдавать Дуэты за свои. Это было бы кощунством!

– Вы говорите о Дуэтах G-dur, К.423 и B-dur, К.424? Да, эти Дуэты приводят в восторг даже самых строгих ценителей музыки, которые ставят их в ряд с его гениальными поздними Квартетами. Давайте попробуем разобраться, за что?

– Прежде всего за то, что это самая, что ни на есть, камерная музыка. А чудо заключается в том, что, несмотря на двухголосие, в этих Дуэтах нет ощущения гармонической незаполненности, пустоты. Местами кажется, что звучит трио или квартет, а не дуэт. Волшебство! Первый из них, Дуэт G-dur, более строг. Allegro напоминает мой стиль, но у меня никогда не было такого сочетания учености, виртуозности и мелодической красоты. А очаровательный канон разработки выдавал такую работу ума! Я бы неделю возился с ним, а ведь Вольфганг написал оба Дуэта за один день! А чудное Adagio C-dur из первого Дуэта! Вроде и я сочинял похожие, но чтобы музыка звучала так выразительно в каждом такте! И, наконец, Рондо (в котором я, правда, узнал тему одной из скрипичных Сонат Вольфганга), нежное Рондо с трогательным минорным эпизодом!

Второй Дуэт B-dur нравился мне ещё больше. Он, наоборот, открывался медленным Adagio в симфоническом стиле. У меня бывали в Симфониях похожие вступления, но не такие поэтичные. А идущее вслед за ним Allegro имело своеобразные концовки партий, ершистый канон в разработке и отличалось приятной веселостью. III часть, Andante Es-dur в ритме сицилианы больше напоминало манеру Йозефа, зато Вариации IV части, Andante grazioso были уж точно моцартовскими – на лукавую тему, с которой Вольфганг что только ни вытворял! Смешные споры скрипки и альты сменялись серьёзностью минорной Вариации, все было пронизано контрапунктом, а Кода юмористически заканчивалась добродушным ворчанием альты. Вольфганг успел в шести Вариациях два раза сменить темп и размер! Какое мастерство, разнообразие, выдумка! Разве я мог после этого выдать эти Дуэты за свои? Показав архиепископу ноты шести Дуэтов, я постарался как можно быстрее изъять из папки оба моцартовских шедевра, чтобы передать Вольфгангу то, что не имело права принадлежать мне. И правильно сделал, они потомгодились Моцарту.

Такою была наша последняя встреча в Зальцбурге. Больше Вольфганг не приезжал в родной город, и я узнавал о нём от брата или от Леопольда Моцарта. Когда в конце 1791 года до Зальцбурга докатилась весть о смерти Моцарта, я долго отказывался верить этому. Ах, если бы он согласился поехать в Англию с Йозефом в декабре 1790 года! А так он прозябал в нужде, надрывая своё хрупкое здоровье. Фортуна была несправедлива к нему. Да и ко мне тоже. Моё имя вспоминают только в связи с творчеством Йозефа и Вольфганга. А между тем, Моцарт половину жизни учился на моих произведениях! Среди его рукописей нашли множество переписанных его рукой моих сочинений: Месс, Фуг, Квартетов, Симфоний. Я знаю, что он мало кого уважал из композиторов-современников, меня же он весьма ценил, и такое его ко мне отношение оказалось самой большой наградой в моей жизни! А о Квартетах Вольфганга можно говорить ещё долго. И хотя его разбег в этом жанре оказался долгим (по меркам Моцарта, конечно), но подаренные слушателям ранние шедевры не перестают удивлять!

– Тем более что их не так уж и мало. Чудесные открытия **Кварте-**

тов-Дивертисментов КК.136-138, выразительнейшие минорные части Квартетов К.156, К.158, К.159, К.171 и, наконец, достойнейший Квартет d-moll, К.173 – всё предвещает нам дальнейший взлёт к вершинам новейшего и труднейшего из жанров XVIII века.

– Однако на сегодня хватит, тем более что «венский квартетный период» Вольфганга требует отдельного разговора. Да и мне пора! За сим разрешите откланяться. Прощайте!

– Спасибо за всё! И передайте привет вашему брату! До свидания!... Ну где ты там, Листочек? Как нам сегодня повезло, не правда ли? Обсуждать Квартеты Вольфганга с таким непосредственным, знающим собеседником, как Михаэль Гайдн – одно удовольствие! А тебе он понравился?

– Меня удивила его скромность. Во времена Моцарта он был известным композитором, особенно прославившимся в строгом стиле: это он привил Вольфгангу любовь к контрапункту.

– В этом отношении Михаэль был намного изощрённее своего старшего брата: достаточно послушать его церковные сочинения, особенно Мессы, чтобы убедиться в этом. Однако как личность он не производил выигрышного впечатления – много выпивал, даже на службу выходил пьяным, о чём Леопольд в письмах к сыну повествует с нескрываемым отвращением. Пила и его супруга, певица зальцбургской капеллы. Можно не сомневаться в том, что Михаэль обладал не меньшим композиторским талантом, чем его старший брат Йозеф. Но он в прямом смысле пропил свой талант и, всеми забытый, умер на три года раньше знаменитого брата.

– И всё же он оставил яркий след в душе Вольфганга. Именно благодаря нему Моцарт позже пристрастился к жанру струнного Квинтета, которым никогда не интересовался Йозеф Гайдн. А так бы мы, может быть, никогда и не услышали божественных Квинтетов Моцарта!

– До Квинтетов нам ещё далеко: для начала надо разобраться с оставшимися струнными Квартетами. Но сегодня нам уже не успеть – небо светлеет. Переносим обсуждение на завтра. Полежай в карман!

Прогулка VIII (по поздним струнным Квартетам)

– Ну что, Листочек, приступим к обсуждению поздних Квартетов Моцарта? Метеоры продолжают свой полёт! Обрати внимание: вот эти, «Гайдновские» – самые крупные. Но почему они так отстали от «Венских»?

– Потому что в течение девяти лет после создания «Венских» Квартетов Моцарт не обращался к жанру струнного Квартета.

– Между тем, популярность Квартетов Йозефа Гайдна росла и росла. Так называемые «Русские» Квартеты были опубликованы в 1781 году с посвящением наследнику русского престола Павлу и сразу же вызвали восторг музыкантов, в том числе и Моцарта. Реакция Вольфганга была молниеносной – он тут же взялся за Квартет. Но теперь он ни в чём не собирався подражать Гайдну. Наоборот, спортивный азарт подталкивал его к созданию музыки, в которой бы Гайдн не узнал себя ни в чём. И даже, если бы Вольфганг не познакомился лично с Йозефом и не посвятил ему Квартеты 1782-1785 годов – всё равно, адресат был бы одним единственным: только один Гайдн в то время мог постичь смелость и глубину этих «неудобоваримых» для музыкантов XVIII века сочинений.

– Но почему именно «Русские» Квартеты Ор.33, написанные Гайдном в 1778–1781 годах, а не какие-нибудь другие явились для Вольфганга новым толчком к постижению жанра?

–...Потому что других-то и не было! Дело в том, что после «Солнечных» Квартетов 1772 года я сам сделал шестилетний перерыв. Всё это время в моём сознании происходило некое брожение. Правильней это можно было бы назвать перегруппировкой сил. Я решил, что если уж и возьмусь снова за Квартеты, то напишу их совсем в новой, особой манере.

– Неужели сам Йозеф Гайдн почтил меня своим присутствием на НЛО? Какая честь!

– Мой брат Михаэль вчера передал мне привет от вас, и потом – мне давно хотелось вновь взглянуть на эти удивительные Метеоры, расцветивающие Вселенную Моцарта фантастическими красками! Моё сближение с Вольфгангом началось еще до знакомства с ним в 1782 году в Вене. Михаэль писал мне об интересе, который вызывали у Моцарта мои произведения. Слышал я и о его чудесном даре виртуоза и импровизатора, но с его инструментальной музыкой не был знаком, ведь в Вене, где я только и бывал, его сочинения не издавались. Приехав в очередной раз в столицу, я послушал его Оперу «Похищение из сераля», и она мне так понравилась, что я тут же приложил все усилия, чтобы познакомиться с Моцартом. Наконец-то я увидел его – роскошно одетого, с изяшной фигурой и нескладною большою головою в обрамлении густых светлых волос. Мы были одного роста, но смотрелись со стороны, как отец с

сыном. Ещё бы – я был на 25 лет старше! «Папаша Гайдн!», – с улыбкой выпалил Вольфганг и безо всяких церемоний тут же взял меня под руку. Так мы стали друзьями. А вскоре и «братьями», войдя в масонские ложи. Я полюбил его всей душой. С тех пор я не пропускал ни одного его нового сочинения, каждый раз убеждаясь в безграничности его дарования. День 1 сентября 1785 года, когда я получил от него послание с посвящением мне шести Квартетов, стал самым счастливым днём моей жизни. Его «дети», как он ласково именовал свои Квартеты, стали моими «детьми». До сих пор помню приписку Моцарта: «Посему я и отдаю их в твое распоряжение с надеждой, что они окажутся не совсем недостойными твоей благосклонности». Такого подарка, наверное, не получал никогда ни один музыкант!

– Вам повезло. А что поразило вас больше всего в этих Квартетах?

– Накал чувств. Передо мной разворачивались драматические театральные сцены, где инструменты, темы, эпизоды, даже отдельные звуки и паузы были действующими лицами. Темы переплетались в диалогах, вырастали друг из друга, обрастали сопутствующими мотивами, а всё вместе объединялось в волнующий спектакль. Помню, как я расчувствовался до слёз, прослушав уже первый Квартет.

– Но ведь и ваши «Русские» Квартеты Op.33 зывали к чувствам: впервые в них превалирует небывалое возбуждение, вырывающееся из оков классицизма. Сравним для интереса ваш первый Квартет Op.33 h-moll с первым Квартетом, посвященным вам Вольфгангом, G-dur, K.387.

Ваш Квартет начинается Allegro с меланхолической, чувствительной главной темой, переходящей в нервные порывы побочной. Грозные интонации заключительной партии и экспрессивные реплики разработки на редкость рельефны и многозначительны. Allegro слушается на едином дыхании, оно не может не волновать!

II часть, Scherzando поддерживает возбужденный тонус I части, но вносит мужественные, воинственные нотки, несмотря на нежное Trio, основанное на обороте основной темы, которое составляет резкий контраст с I разделом Scherzando.

Трогательно начатое Andante с задумчивой побочной неожиданно обескураживает нервной, диссонирующей заключительной партией и минорной, патетической разработкой с темой, напоминающей главную тему Финала соль-минорной Симфонии Моцарта №40. Страдальческие нисходящие мотивы, возникающие следом, полны драматизма и проецируют тревогу на Финал, начинающийся мягкой главной партией. Разработка Финала полна невероятного возбуждения, раньше несвойственного вам. Всё в движении, всё ежесекундно приковывает внимание слушателя эмоциональным напряжением. Квартет оставляет неизгладимое впечатление – всё в нём и ярко, и глубоко, и запоминаемо.

На его фоне первый «Гайдновский» Квартет Моцарта №14 G-dur, K.387 выглядит лиричнее, спокойнее, изящнее. В глаза сразу же бросается тонкая филировка фраз, отделка мельчайших деталей. Поначалу всё спокойно, развитие начинается как бы издали. Главная партия I части, Allegro vivace assai напевна и приветлива, но сразу же обращает на себя внимание декламационный склад мелодии, состоящей из небольших речитативных оборотов.

– С нами кто-то разговаривает! В разговор влетает всё больше голосов: лиричную побочную первой скрипки подхватывает скерцозная

связующая второй, подголоски альты и виолончели. Замечательна разработка, представляющая ярчайшее высказывание Allegro, да и всего Квартета в целом: несколько различных душевных состояний от глубокого раздумья до негодования как бы ускоренно проносятся перед взором, внося беспокойство и нагнетая драматизм мятежными секвенциями на материале главной партии. За негодованием следуют сомнения, моления. Реприза призвана успокоить страсти, но контрапунктические переключки, разветвления отдельных мотивов ещё долго остаются отголосками предшествующих противоборствующих мотивов разработки. Участники «разговора» так и не приходят к единообразию мыслей, оставаясь каждый при своём.

– Неспokoйна и II часть, Allegro, Menuetto. Неуверенные очертания как будто сомневающейся первой темы, лишь на миг соединяясь с сопутствующими репликами, с трудом проясняются до устойчивости и общего согласия. Долю пессимизма вносит и драматическое минорное Trio, средний раздел которого представляется робкой отповедью одиночки, пытающейся побороть сомнения большинства. Под конец же мрачные предчувствия возвращаются, становясь главным образом Менуэта.

III часть, Andante cantabile C-dur, полна редкой глубины и поэтичности. Теперь реплики инструментов становятся отдельными мыслями, характеризующими десятки душевных состояний. Диалектика внутреннего мира Andante усложнена как бы наблюдением со стороны того, что происходит в основном русле музыкального потока. Фигурации виолончели и извивающиеся реплики альты служат не столько фоном, сколько комментарием к основным темам. Этот второй пласт музыки представляется неким «азеркалем», со стороны которого происходит «наблюдение» за основным объектом, наделённым лирическими переживаниями. В этом «наблюдении» есть что-то иррациональное, открывающее некие тайники души то ли героя-лирика, то ли наблюдателя. Так впервые в этом Квартете мы замечаем новую существенную черту камерного стиля Моцарта – расслоение музыки на различные по своему внутреннему содержанию пласты.

– Перед нами – поистине сложная музыка, требующая напряжённого вслушивания!

– Новая сложность музыкальных взаимодействий проникла и в Финал, Molto Allegro. Спор тематических звеньев, затеянный в разработке I части как бы возобновляется на новом уровне: Финал представляет собой возбуждённую Фугу. Но неожиданно все споры прерываются бойкой, беззаботной песенной темой, объединяющей дотоле непокорные голоса вместе. Соединение учёной фуги с легкомыслием песенного куплета подчёркивает непрерывную диалектику жизни с её вечно меняющейся картиной бытия. Кадры этой духовной жизни проносятся прямо на наших глазах, показывая разнообразие душевных состояний. Здесь есть всё – и патетика, и жёсткость обвинений, и извиняющаяся мягкость, и ликование.

Итак, перед нами действительно предстала удивительная театральная картина, насыщенная возвышенным и земным, комическим и трагическим. Я лишь подтвердила ваше мнение.

– Оно непоколебимо: Моцарт рисует жизнь во всех её проявлениях, как никто другой. Рисует звуками. Но в этой обрисовке есть действительно что-то от театра.

– Если сравнивать Квартет G-dur с предыдущими, то новизна музыкального мышления Вольфганга становится особо ощутимой. Разнохарактерность основных и сопутствующих тем, образование прихотливо сменяющихся, часто ещё и наползающих друг на друга пластов музыки, возникновение смежных, сквозных музыкальных образов, объединяющих части Квартета в целое (причём это «целое» воспринимается теперь как волнующее «театрализованное действо») – вот его новый «квартетный почерк». И, несмотря на то, что все Квартеты Моцарта – сочинения непрограммные, но музыкально они как будто «запрограммированы», демонстрируя свою, индивидуальную, каждый раз новую модель взаимодействия музыкального материала. Было бы неверно моделировать музыкальное развитие произведения, используя какие-либо шаблоны, но так как в данном случае его «сценизм» налицо, можно проследить «модель» Квартета G-dur хотя бы по таким сценическим параметрам: групповой разговор > спор > конфликт > разногласия (I часть); сомнения > пессимизм одних > спокойствие других > снова сомнения (II часть); переживания одного на фоне сопереживания остальных (III часть); спор > объединение > ликование (IV часть). Готовый мини-спектакль: например, в эту модель идеально вписывается Сцена четвёртая I акта (на улице) из трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта», где Ромео, Меркуцио и Бенволио решают, пойти ли им на бал к Капулетти! Сюда же нужно вписать и роль «наблюдателя» (зачастую ироничного), со стороны оценивающего «музыкальные события». Такой наблюдатель – неотъемлемое действующее лицо всех поздних Квартетов Моцарта.

– Сколько не рассуждай об устройстве Квартетов моего друга, всё равно не передашь словами и половины тех ощущений, которые до нас доносит его музыка. Она всеобъемлюща.

– Но и ваша – глубока и жизненна. Остаётся выяснить, чем же музыкальный язык Моцарта отличается от вашего. Вот что считают исследователи: у вас господствует единое мотивное развитие, у Моцарта – различное освещение разнообразных тем, показ их как бы со всех сторон. При этом он изыскивает поистине неисчерпаемые возможности показа их различных граней. Мышление Моцарта полифонично в широком смысле этого слова. Прихотливость наслоений, сочетаний образов и жанров, индивидуализация слоёв музыкальной ткани, динамизация тем и драматизация их развития, сцепление контрастных образно-интонационных сфер – вот основные приметы его позднего инструментального стиля. Короче, ваш музыкальный язык ближе к «инструментальному повествованию», тогда как моцартовский музыкальный язык можно определить как «инструментализованное театральное действо».

– Согласен с вами. Дело ещё в том, что его язык остался неподражаемым, в то время как мой стал основным для всей последующей инструментальной музыки. Вот, например, мой ученик Бетховен...

– ...воспринял его как правило! Он взнёс принцип тематического развития к вершинам человеческого духа. От него этим же прекрасным вирусом заразился и весь XIX век. Ваши принципы музыкального мышления оказались жизнеспособней, ближе к пониманию, нужнее, особенно в эпоху романтизма, когда следование принципу тематического развития способно было превратить музыку в огромное полотно, достаточно вспомнить «Фантастическую симфонию» Берлиоза. А по стопам Моцарта

так никто и не пошел – не смогли! И в этом мы убедимся ещё раз, проанализировав его следующий, самый известный **Квартет №15 d-moll, К.421**. Кто только не брался за его описание, непременно подчеркивая небывалую, уникальную глубину этого шедевра! Представляю, каким откровением явилось его содержание в вашу эпоху! Традиционный конфликт «рока» и «человека» вылился в совершенно новый тип лирико-психологической драмы, которая передает живой, непосредственный процесс переживания. «Рок» с самого начала выступает здесь в единстве с лирикой.

Уже начало **I части, Allegro**, предвещает трагический ход событий. Главная партия содержит в себе два разнородных элемента: скорбный, с долей мрачного пафоса, и лирический, с интонациями плача. Таким образом, роковое, демоническое (для его показа Моцарт выбрал самую свою зловещую, сатанинскую тональность ре-минор) выступает в единстве с лирическим. Антитеза Смерть-Любовь становится ведущим образом не только Allegro, но и всего Квартета в целом. Побочная партия смягчает голос беды поэтическим отступлением, но это лишь мимолётный блик. Трагические краски постепенно сгущаются скорбными мотивами, сопутствующими связующей и заключительной партиям. В разработке они присоединяются к основной теме, приобретающей широкое полифоническое развитие, проходя в партиях всех инструментов и образуя острые гармонические сочетания. В репризе даже мелодия побочной партии оказывается патетической, лишенной плавности, синкопированной. Тревожные триольные биения пронизывают и репризу, и безысходную Коду.

Лирический романс **II части, Andante** – задушевное воспоминание о любви, которое, однако, не приносит чувства освобождения; ему также присущи черты страдания, выражающиеся в резких динамических акцентах. Лишь средний раздел в As-dur с его мягкой элегичностью производит романтическое впечатление.

III часть, Allegretto, Menuetto d-moll резко опускает нас на землю. Своим драматизмом и активностью музыкального выражения она переключается с I частью Квартета. Пунктирный нервный ритм и хроматические интонации ещё больше обостряют динамику Менуэта. Траурно-скорбный **I раздел** неожиданно сменяется лучезарным **Тrio**. Наивная и чистая мелодия лендлера, как будто спустившаяся из самого рая, образует первую, неожиданную кульминацию Квартета. Такого потрясающего контраста мы не найдем больше во всей музыке XVIII века! После просветленно-ласкового **Trio** возвращение I раздела Менуэта кажется таким резким переключением, как если бы нас со светлой улицы сразу перебросили в тёмный подвал!

Второй же кульминацией становится **Финал, IV часть, Allegro ma non troppo d-moll**. Вариации в ритме сицилианы. Этот ритм в подвижном темпе, да еще в миноре, как мы знаем по многим примерам (см. скрипичную Сонату К.377, Вариации К.360, Коду Финала фортепьянного Концерта К.491), сопряжён в сознании Моцарта с «сатанинским наваждением», с характерной издевательски-насмешливой «дьявольщинкой». Для того, чтобы разоблачить «козни» присутствующего здесь «завуалированного дьявола», попробуем для начала пристальнее всмотреться в самую тему Вариаций. Несмотря на внешнюю простоту и песенно-танцевальные истоки, внутренне тема Финала сложна и психологически противоречива.

В глаза бросаются три детали: постоянные «дьявольские трели», в основном на слабой доле такта, как бы исподтишка; пронзительные возгласы скрипки в конце фраз, состоящие из дробы – трехкратного повторения V (I) ступени в ритме «стука судьбы»; судорожное (дьявольское) упрямство преодолевающего все препятствия взлёта по звукам трезвучия II низкой ступени в Es-dur (это единственный такт, где инструменты объединяют свои голоса) под конец II раздела темы. Все эти детали и есть «порождение дьявола». Между тем, сама начальная мелодия полна мягкого лирического чувства и чертами родственна песенной мелодике Шуберта. Итак, «раздвоенность сознания» (лирика и «дьявол») придает теме небывалую противоречивость. Противоречивость скрыта и в жанровости: первые два такта каждого предложения напоминают начало средневековых, игриво-насмешливых куплетов шута; третий и четвертый такты могут трансформироваться в сознании то в добавочную припевку «ля-ля-ля» танцевального характера, то в успокаивающую колыбельную песню (возникают ассоциации с трагической колыбельной Шуберта «Спокойно спи»). Разноплановость этой темы, уникальная даже для Моцарта, даёт пищу для подчас взаимоисключающих трактовок Финала. Для некоторых исследователей в нём побеждает лирическое начало, другие ощущают чуть ли не высокий пафос в постоянном подчёркивании «темы судьбы» и драматическое борение с «роком». Но если мы вспомним, что в сознании Моцарта борьба с «дьяволом» бесполезна и безысходна, то пессимизм Финала становится совершенно очевидным. Этот Финал, самый трагический во всём творчестве Моцарта, заканчивается дьявольской мажорной усмешкой, полной сарказма. Сама Смерть с косою, пританцовывая, улыбается нам на прощанье, показывая свой жуткий оскал. Иррациональность музыки, смещение в зону мистики придают всему Квартету черты загадочности и недосказанности. Он останавливается как бы на полуслове, и жутковатое нервное подёргивание скрипки в конце напоминает исчезающие в «Бермудском треугольнике» сигналы SOS, отсылаемые азбукой Морзе в бесконечность.

– Небывалый драматизм этого Квартета словно снова ввёл нас в шекспировский театр. Сразу вспоминаются и «Гамлет», и «Макбет», и «Король Лир».

– Можно попробовать, как в предыдущем Квартете G-dur, проследить «сценарный план» и выстроить модель взаимодействия музыкального материала теперь уже в Квартете d-moll: рок > угроза смерти > воспоминания о любви > противоборство с роком > безысходность (I часть); молитва-обращение к образу любви > надежда (II часть); траур > близость могилы > райское видение > могильный мрак (III часть); похоронная колыбельная > козни дьявола > успокоение > апатия > явление Смерти (IV часть). Пожалуй, лучше всего такой «сценарный план» подходит Scene Гамлета у могилы Офелии (V акт трагедии Шекспира «Гамлет», сцена I). Там и окружение у Гамлета подходящее: мужественный друг Горацио, Могильщик (поющей похоронную колыбельную), позже Лаэрт, прыгающий в могилу Офелии. Хорошо эта Scene и тем, что Гамлет в ней до самого конца не знает, кому уготована вырытая могила, как не знает и о самоубийстве Офелии. Прозрение приходит лишь в конце Scene. Так же, как «прозрение» близости образа Смерти приходит к Моцарту в конце Финала Квартета d-moll.

Каждому следующему Квартету Моцарта можно предложить «сце-

нарный план» из Шекспира, благо у того трагедий и комедий много. Но не будем больше злоупотреблять этим приёмом. Ведь примеры из Шекспира я привела лишь для того, чтобы доказать «сценизм», театральную суть музыки Квартетов Моцарта. Теперь, когда это стало очевидным, сравнения с конкретными театральными сценами излишни. Ясны и выводы об уникальности квартетного стиля Моцарта: это непрерывный ток драматизма во всех частях, внутреннее единство, всё большее усиление философского, интеллектуального начала, неповторимость образного содержания, индивидуальный музыкальный почерк каждого из Квартетов.

Поиски нового «квартетного почерка» уводили иногда Вольфганга в дремучие дебри музыкального экспериментирования. В этом отношении все Квартеты превзошёл следующий Квартет №16 Es-dur, K.428, благодаря моцартоведцам получивший прозвище «Тристановский». Музыковеды побаиваются описывать это произведение из-за его неординарности. Пишут лишь о необычных гармонических сочетаниях, возникающих от обилия ползучих хроматизмов, об огромной роли полифонии во всех частях, о странном начале и выдающейся канонической разработке Allegro, о «тристановской» вагнеровской мелодике и гармонии в Andante, о нестандартном, «неквадратном» Менуэте и безоглядной беззаботности Финала. Сама мелодика Квартета с трудом поддается описанию.

– Я помню, как в 1786 году мы исполняли этот Квартет вместе с Моцартом, Дитгерсдорфом и Ванхалем в доме композитора Стивена Стораче. Джованни Паизиелло, выслушавший наше исполнение, был явно в замешательстве. А следом появилась статья в венском журнале, где о Квартетах Моцарта говорилось, что «они приправлены слишком сильно – кто сможет долго выдерживать это?» Но мне-то самому Квартет Es-dur нравился и учёностью, и особой утончённой чувственностью.

– Герой этого Квартета, несомненно, одинокий мечтатель. Всё, что ему грезится – субъективного свойства, с долей болезненной чувствительности. I часть, Allegro ma non troppo – как бы введение в сложный мир переживаний затворника, сквозь оконное стекло разглядывающего мир. В главной партии задумчивой первой фразе, омраченной хроматизмами, отвечает целеустремленная и возбужденная вторая. Полярные состояния апатии и экзальтации проникают и в побочную, только в обратном порядке. Там боевой мужественности противопоставлена напевная, мягкая лирика. Так он и мечется в своих грёзах, беднягаромантик, в конце концов до предела возбуждаясь в разработке, которая, на старый манер, написана в стиле Шоберта, на материале новой размашистой темы, канонически проходящей по всем партиям. Никнущие интонации подводят итог бесплодным грёзам мечтателя: он снова возвращается к апатичному созерцанию жизни сквозь стекло.

Иллюзорна не имеющая устойчивых мелодических контуров II часть, Andante con moto. Импрессионистическая картина настроения описывает «расслоение» отдельных мыслей мечтателя. Процесс его большого воображения то свёртывается (I предложение), то стремится в заоблачную даль роем отпочковывающихся мыслей (II предложение и дальше). Самокопание, мучительный самоанализ выражаются блужданием по тональностям и перечасными друг другу нескончаемыми хроматическими оборотами. Когда похожее звучит у А.Шнитке (в «Концерте для альта», например), слушатель «с умным видом» вовлекается в процесс

сопереживания интимнейшим мыслям нашего современника. Когда такое звучит у Моцарта, слушатель остаётся в недоумении: что Моцарт хотел сказать этим в своём далеком XVIII веке? А оказывается, то же самое: эта музыка о трагическом (но и поэтическом!) мироощущении одинокого мечтателя. Вся она и абстрактна, и человечна одновременно. Философская высокопоэтичная пьеса, не имеющая аналогов во времена Моцарта! И масштабы впечатляют: *Andante* длится 15 минут (одно из самых протяженных у Вольфганга).

Но вот мечтатель на миг вспоминает о реальной жизни и выглядывает в окно. За стеклом бурлит жизнь, там всё в движении. Под звуки III части, Allegro, Menuetto прохожие чинно раскланиваются, вприпрыжку бегут по делам, строгим строем следуют к месту службы. Звучит минорное жалостливое Trio – это шарманщик крутит свою дребезжащую, расстроенную шарманку (слышны диссонансы в нижних голосах). Вид из окна раздражает мечтателя своей пестротой и прозой.

Но жизнь заставляет его выйти в этот мир. Финал, IV часть, Allegro vivace изображает столкновение мечтателя с водоворотом жизни. Торопливым прохожим не до него. Все спешат на «праздник жизни», вовлекая в толпу и меланхоличного мечтателя. В его глазах происходящее – фарс, пародия, суррогат. Об этом свидетельствуют образующиеся по ходу развития тоскливые «комментирующие» реплики мечтателя, контрастно звучащие на фоне всеобщей суеты и беззаботного веселья. Наконец, подавленный, он убегает прочь, наглухо закрывая за собой двери.

Как такой экзотический Квартет очутился в XVIII веке, непонятно. Явно, пришелец из XX века! А вот следующий Квартет №17, B-dur, K.458 – полный антипод своему собрату. Его стиль – хрустально-прозрачный, классически идеальный.

– Да, Квартет B-dur меньше всего вызывал споров, хотя он далеко не прост. Опротечивое прозвище «Охотничий», данное ему из-за первой фразы, никак не подходит к его нежной, трепетной музыке. Хотя Вольфганг сам дал повод к этому прозвищу, написав первое *Allegro* в «охотничьем» размере 6/8! В понимании современников это казалось дерзкой шуткой, даже музыкальной безграмотностью!

– Не забудем, на какие чудеса способен он в этом «несерьёзном» размере! Оправдала ли себя дерзость на этот раз?

– Поначалу ничего особенного музыка *Allegro* не предвещала: беззаботная главная партия звучала утвердительно, добродушно. Обычный танец. Такие бывали и у меня. Неожиданно на фоне первого мотива появились маленькие зловещие тени. В побочной всё вдруг замерло, погрузившись в оцепенение на мрачных септаккордах. Но мрак был недолгим: разработка неожиданно началась с новой, прекрасной певучей темы, предвещающей райское блаженство. И вдруг... словно северный ветер ворвался в окно – зазвучала тревожная, порывистая новая тема, полная боли и отчаянья. Её развитие и стало кульминацией всего *Allegro*! Как это было не по-моему! Представьте моё удивление – разработка на материале двух новых тем, и ни намёка на главу! И всё же в этом приёме было что-то магическое: до конца Квартета меня преследовала эта мрачная фа-минорная тема на фоне напряженной ритмической пульсации. Она стала как бы «центром» Квартета, его основной мыслью!

– Лейтмотивом? Хотя больше нигде целиком не прозвучала. Лишь отдельные обороты, осколки этой темы промелькнут перед нами в ос-

тальных частях. Но этого хватило для подчинения целого сквозному развитию. Итак, разработка повернула развитие Allegro в новое русло. В репризе и Коде возрастает ощущение неопределенности, тема главной партии в конце возвращается лишь волевым усилием. В Коде закрепляется ощущение непрочности гармонии этого мира, способного так легко разрушиться! Вот вам и беззаботный танец на 6/8!

И всё же объективно музыка этого Квартета светлей и прозрачнее музыки предыдущих трёх Квартетов. Во II части, Menuetto moderato, к нам возвращается чувство чуть было не утраченного покоя. Ничего танцевального: перед нами личностное восприятие красоты мира. Как и сама красота, оно очень изменчиво. Trio выдвигает образ Красоты на первый план – обольстительная мелодия первой скрипки завораживает. Пусть бы её волшебство длилось без конца! Но вот прекрасный образ начинает таять, и отчаянный возглас скрипки словно молит: подожди, не ускользай! Тщетно. Красота ускользнула, оставив привкус горечи. Гармония так и не достигнута!

– Менуэт – это ещё полузагадка. Настоящая загадка – Adagio, III часть. Форма сонатного Allegro без разработки была мне известна, но в данном случае не объясняла ничего: все партии оказались «не на своих местах»! Главная партия оказалась вступлением к связующей! Связующая – основной, самой протяженной темой! Побочная звучала как заключительная! А всё вместе составляло единую музыкальную мысль, образуя одну нескончаемую мелодическую линию, продолжающуюся 53 такта!

– И какую линию! Её выразительная сила раскрывается и в широчайшем диапазоне, и в изменчивом рисунке ритма, и во множестве составляющих её интонационных элементов (здесь снова всплывают отголоски фа-минорной темы разработки I части). Её экспрессия усилена миноро-мажорными сменами, сумрачными тонами мелодического минора, переменчивостью ежесекундно перекрашивающегося гармонического фона (в побочной партии), хрупкостью скрипичной мелодии и бестелесностью ответов виолончели. Непередаваемые тонкие градации музыки воссоздают единое состояние высокой скорби, которой уже неведомы боль и страдания. Красота посылает Вольфгангу прощальный привет с небес, а в конце Коды нам представляется ответный прощальный жест Моцарта, устремленный к ускользающей красоте мира.

– Только Моцарт мог сочинять такие Adagio, в которых, как в волшебном зеркале отражалась непередаваемая словами глубина жизни. Видимо, он знал что-то такое в этой жизни, чего я не знал. Нечто метафизическое.

Однако Финал Квартета В-dur получился земным, полнокровным, во всём созвучным мне. Наконец-то в нём преобладали разумная симметрия партий и их чёткая направленность. Все темы объединил моцартовский ироничный юмор, как обратная сторона сложности сущего. Тень отбрасывала лишь разработка, нарушающая общую уравновешенность.

– Особенно характерен её второй раздел, где на фоне биений восьмых звучат восходящие вопросительные секунды скрипок. Интонации разработки снова напоминают нам о фа-минорной теме разработки I части, и таким образом, между всеми частями оказывается перекинут «лейтмотивный мостик», объединяющий их смежным образом тревожной непостижимости бытия. Этот удивительно цельный Квартет с психологической кульминацией в Адажио и взаимосвязанными переходами на-

строений из части в часть доказывает нам полную художественную зрелость Моцарта в период его создания. Но больше всего в этом шедевре подкупают изумительные мелодии, которые сразу врезаются в память, как образцы поистине идеальной красоты.

Следующий **Квартет №18 A-dur, K.464** знаменует новый этап в «квартетном» стиле Моцарта – полифонизация в нём достигает таких небывалых масштабов, что он выглядит более учёным и сухим на фоне предыдущих. Но это лишь на первый взгляд. Второе, что бросается в глаза – нервный, капризный, изменчивый характер музыки во всех частях. Похоже на состояние в спешке собирающегося в путь странника, охваченного нетерпением. Это ощущение появляется уже в начале I части, Allegro. И главная, и побочная партии состоят из разнородных элементов, безостановочно переходящих друг в друга. Лихорадочное контрапунктирование со сменой всевозможных состояний подводит к бурной разработке, в которой сразу же начинается брожение исходных мотивов. Сложный модуляционный план, переплетение голосов, их перепрыгивание с одного «объекта» на другой – всё изменчиво, как сама жизнь. Даже в репризе каждая тема при своём новом проведении получает новый облик. Общий характер I части определяется с трудом: элементы патетики, лирики и капризной нервозности перемешаны в ней в состоянии повышенной возбужденности.

II часть, Menuetto A-dur, тоже возбуждённая, с внезапными сменами настроения от веселья до меланхолии имеет мажорное Trio (что необычно для Вольфганга) с такими же неожиданными контрастами.

Самой значительной выглядит III часть, Andante D-dur, Вариации на задушественную песенную тему.

Уже I Вариация, замечательная «меланхолическая серенада», покояет своей выразительностью.

II Вариация – танец чудесных томных нимф, нежнейшие переливы мелодий напоминают ноктюрны Шопена.

III Вариация – разговор о серьёзном четырёх приятелей. Диалог скрипок с виолончелью, короткие возгласы в разных регистрах – уже ничто не напоминает первоначальный вариант темы.

IV минорная Вариация d-moll (Моцарт добавил её значительно позже) преобразует тему в пронзительное страстное высказывание, полное шемящей боли. Это одна из самых проникновенных мелодий Моцарта вообще. Что-то очень личное вырывается прямо из сердца Вольфганга вместе со слезами и стоном. Достаточно одной такой мелодии, чтобы понять бездонную глубину его души.

V Вариация в медленном темпе представляет собой сосредоточенное размышление. Обычно после пятой идёт шестая, обобщающая сказанное ранее, как бы резюме. Но тут нас ожидает сюрприз, вернее, каприз.

В VI Вариации свой нрав решила показать виолончель. Отрывистая дробь в ритме болеро – вот что «пришло в голову» взбунтовавшемуся инструменту. Между тем, контуры темы у остальных голосов расплзлись, превратившись в отдельные междометия. И виолончель со своей экзотической испанской дробью на органном пункте становится хозяйкой положения. Вот уже и в Коду пробрался своенравный ритм, который, конечно же, внёс шутку в общем-то серьёзное Анданте.

Так, полностью в преображенном виде заканчивается один из пре-

краснейших вариационных циклов Моцарта.

– Удивительное мастерство! Недаром Бетховен был влюблён в эти Вариации, как дитя. Но ещё больше он преклонялся перед Финалом, Allegro, даже от руки переписал для себя эту часть в партитуре! Приверженность всего Квартета к строгому стилю достигает в этой части своей вершины. Господствуют секвентные звенья и контрапункт. Меня всегда поражало в Моцарте умение завуалировать учёность полифонических разделов. Всё соединяется столь естественным голосоведением, что трудных мест не замечаешь.

– Да, перед нами как раз такой пример. «Суета сует», переданная музыкой, возвращает нам нервное состояние I части. Ускорение связующей темы похоже на бег. «Пора в путь!», – говорит Моцарт и подкрепляет своё решение заключительной партией, которая по иронии судьбы через годы станет «темой мельничных колёс» в песне Шуберта «В путь!» (скорее всего, Шуберт и почерпнул нужную ему тему здесь, в этом Финале). Разработка также экспрессивна в своём ускорении, все инструменты «работают на пределе». А «колёса Шуберта» всё подгоняют и подгоняют музыку вперёд. Зримая картина «убегания», которая встретится нам еще только в финале Квартета К.590.

– Оригинальный, как бы вы сказали, «экзотический» Квартет. И действительно, три темы из него навсегда врезаются в память: IV и VI Вариации из *Andante* и «Колёса» из Финала.

– Совершенно другой характер имеет последний из шести **Квартет №19 С-dur, К.465**, так называемый «Диссонантный». Он тоже насыщен полифонией, но более монументален и величествен.

– От меня Вольфганг перенял лишь использование вступительного *Adagio* перед *Allegro* I части. Это Адажио и послужило поводом для прозвища «Диссонантный». Необычайные перёченья, образовавшиеся при проведении хроматизированных голосов в начале вступления, породили такое обилие диссонансов, что современниками оно воспринималось, как нелепость. Сколько споров вызывало столь необычное, смелое начало!

– Это мрачное вступление поражает слух даже в XXI веке. Но мы уже выяснили, что для Моцарта диссонантность гармонии не являлась чем-то вопиющим (в Квартете *Es-dur*, К.428 в теме II части возникают ещё более жесткие вертикали, как результат полифонизации аккордовой схемы, организованной по линейному принципу). Вступительное *Adagio* До-мажорного Квартета имеет две драматургические функции. Во-первых, оно постепенно формирует в сознании слушателя тональность *c-moll*, которая дальше имеет важное значение; во-вторых – как бы сжимает пространство, концентрирует в нём звуки, вызывая к жизни взрыв активности следующей главной партии. Вот почему главная тема I части, *Allegro*, вырвавшаяся из мрачного хаоса вступления, воспринимается, как счастливый миг освобождения от душевного гнёта. И тут же сразу становится ясным основное содержание Квартета: образ сознания, обременённого мрачными предчувствиями, но пытающегося победить душевный гнёт. Личный характер переживаний придаёт всему Квартету невероятно романтический облик. Вначале чаша весов всё больше склоняется в сторону веры и надежды. В I части всё стремится побороть внутренний разлад, сосредоточившийся в разработке (кстати, одной из самых глубокомысленных и красивых).

Но сразу обрести душевное равновесие не удаётся, и пессимизм с силой напоминает о себе в гениальной II части, Andante cantabile F-dur. Многие исследователи склонны трактовать это Анданте чуть ли не как светлое, мечтательно-сладостное. Они ориентируются на главную партию, действительно, светлую и спокойную, своим величественным взлётом словно живописующую картину восхода солнца. Да, рассвет приходит, но сразу за главной партией возникают остигатные построения из четырех звуков, находящихся между собой в секундовых соотношениях, накладывающиеся на остигатные же биения баса, которые походят на глухие удары сердца. Биения баса возникли не на пустом месте – они были уже во вступлении к I части. Постепенно четырехзвучные построения проникают во все голоса, включая бас. Мучительное, напряжённое раздумье выражено в монотонном чередовании этих мрачных построений. Остигатный ритм начинает долбить в сознании, как навязчивая мысль, которая не даёт больше думать ни о каком «рассвете». Рассвет не только не радуется: возникает сомнение ... в самом этом рассвете! Не иллюзия ли он? Человек уже ни во что не верит. Пессимизм с особым отчаянием прорывается в разработке, одной из самых горьких и откровенных в творчестве Вольфганга. Неровный, сбивчивый пульс сердца всё сильнее, всё непреклоннее. Ещё немного, и наступит коллапс, кома. Но вдруг...на фоне всё тех же скорбных мотивов из глубочайших родников души тихо поднимается проникновенная мелодия первой скрипки, и она высказывает вслух то, что раньше пряталось за диалогом комбинационной игры в побочной. Робкая надежда слышится в этой чарующей мелодии, становящейся истинной кульминацией всего Квартета. Она несёт веру в высшее предназначение человека, независимое от превратностей бытия. Мелодия вызывает к примирению с этим миром, каким бы компромиссным оно ни было. Эта потрясающая Кода – редкое мгновение, открывающее нам мироощущение самого Вольфганга. Перед нами – одна из самых глубокомысленных и непостижимых пьес Моцарта. Окончательное её «раскодирование» (если оно возможно!) ещё предстоит потомкам.

III часть, Menuetto, Allegro, выглядит более объективной, хотя быстрое волнение проникло и в неё. В до-минорном выразительнейшем Trio голос мрачной страсти прорывается с новой силой. Его истоки всё те же: вступительное Adagio, в котором сформировался до-минорный комплекс. Мятёжный взлет мелодии интонационно напоминает начало скрипичной Сонаты e-moll, K.304. Всё же мажорное начало побеждает и здесь.

В Финале же небо полностью проясняется, хотя угрожающие стук ещё пару раз заявляют о себе в бурной минорной связующей. Но всё остальное как утешение после долгой душевной борьбы: и главная партия, похожая на детскую песенку, и успокаивающая душу заключительная. В Эпизоде As-dur музыка окрашивается даже в мечтательные тона. В конце концов оптимизм, так долго пробивавшийся наружу, побеждает – ценой предыдущих «усилий» всех частей Квартета. Это потрясающее произведение достойно венчает цикл из шести Квартетов, посвященных вам, уважаемый маэстро Гайдн.

– Я гордился этими Квартетами больше, чем своими. Это была гордость за Вольфганга, за его высочайшее искусство, к которому мне повезло быть причастным. Приняв эти Квартеты как откровение, я стал учиться на них. Они никогда не давали мне покоя, призывая к новому взгляду

на этот жанр. С тех пор до конца жизни я был обречён писать и писать Квартеты, пытаюсь дотянуться до планки, которую так высоко поднял Моцарт. Говорят, я наконец достиг вершин в Op.76 и 77, но это было через 6 лет после смерти моего любимого друга. Но и он-то не остановился на достигнутом: его последние четыре Квартета получились один другого лучше, не правда ли?

– Конечно. Квартетный стиль Моцарта становился всё изощрённее, но и раскованнее. Об этом свидетельствует уже следующий за «шестёркой» **Квартет №20 D-dur, K.499**, так называемый «Хофмейстерский», сочинённый в августе 1786 года, сразу после создания «Свадьбы Фигаро», то есть через полтора года после Квартета №19. Написан он был в погашение долга своему другу и издателю Хофмейстеру. Что поражает в этом Квартете, так это соединение строгости учёных контрапунктических приёмов и лёгкость, почти невесомость общего звучания, какая-то эфемерная сказочность.

I часть, **Allegretto** открывается наивной, детской, доброй темой повествовательного характера. Начинающаяся главная партия напоминает одновременно фрагменты из «Свадьбы Фигаро» и запев детской песенки «Форель» Шуберта (вспомним, песня «Форель» тоже повествовательна). Впечатление, что Моцарт хочет поведать нам какую-то сказочную историю, усиливается с того момента, когда элементы главной партии начинают звучать на фоне мерно «тикающего» сопровождения – «секундомера», которое становится «лейттемой» этого сочинения. Все новые мотивы отпочковываются от первой темы, и она снова возвращается, переливаясь в море ладотональных красок. Её путешествие кажется бесконечным: E-dur, A-dur, fis-moll, F-dur, а в разработке по цепочке – от a-moll до Es-dur. Что это за путешествие во времени? Да это сказка начинается! «Давным-давно на белом свете жили-были...» – и т.д. и т.п. Сказок, связанных с темой времени, много. Одна из них, «Снежная королева» Г.Х.Андерсена, сочинённая в XIX столетии, как нельзя лучше сможет охарактеризовать сцепление музыкальных пластов в этом Квартете. Я хочу познакомить вас с ней, заодно представив модель взаимодействия музыкального материала четырёх частей Квартета D-dur.

Часть I, «Герда» (Allegretto)

«Вот как это было», – словно Оле-Лукойе повествует Вольфганг и представляет нам ретроспективу времени под тиканье «секундомера», на фоне которого протекала жизнь Кая и Герды. «Вот как это будет», – уверяет добрый сказочник и перемещает нас в сад старушки-колдуньи, у которой, потерявшись во времени, пребывает Герда, ищущая Кая. «Секундомер», наконец, напоминает Герде, что время существует, оно идёт и проходит. Слово опомнившись от сладкого сна в цветущем саду, Герда открывает дверь в будущее и начинает торопливое путешествие навстречу Каю. Мы слышим, как она удаляется, теряясь за занавесом снегопада.

Часть II, «Кай» (Menuetto, Allegretto)

Мы в замке Снежной королевы. Всё окружающее чисто, красиво, узорчато. Но Каю одиноко среди этой красоты. Он пытается что-нибудь вспомнить. И в минорном **Trio** его напряженные мысли сталкиваются, как рапиры в фехтовальном поединке. «Со мной когда-то что-то было», – смутно припоминает Кай. Но никто не может подтвердить ему это. Кругом лишь красивая ледяная пустота.

Часть III, «Встреча» (Adagio G-dur)

Герда протягивает руки навстречу Каю, но он ничего не помнит. Она напоминает: «У нас росли розы. Мы любили друг друга. Вспомни!». Неожиданно острый диссонанс пронзает сердце Кая болезненным уколом. Он медленно выходит из состояния былого оцепенения. «Не пробуждай воспоминаний!», – молит он Герду, но оттаивающее сердце уже полно тоски по прошлому. В Коде снова включается «секундомер», напоминая, как опасна пустая трата времени.

Часть IV, «Домой» (Allegro)

Счастливые дети всё ближе к дому. Радостное нетерпение охватывает их при приближении к островку их любви, к тем самым двум розам, ожидающим их возвращения. Волнение сердец, мотивы неведомой ранее трепетной нежности переходят из партии в партию, наконец, объединяясь вместе. И опять под конец включается «секундомер», подгоняющий исполнение самых заветных желаний. В Коде словно сердечко замирает у каждого в волнении: что-то они увидят в их бывшем раю?

Конец сказки.

Эти образные ассоциации, как всегда, относительны и субъективны. Но общий характер музыки Квартета, в самом деле, как ни в одном, ласков и по-детски трогателен. И в то же время эта музыка серьезна – настоящее царство контрапункта и масса новых, смелых приёмов.

– Это я могу подтвердить. Особенно по-новому устроен Финал. Различные черты рондо и сонатной формы создали здесь сложный сплав. Готового определения этой формы нет. Несколько лишних «разработок» внедряются в структуру Allegro и этим делают повороты музыки неожиданнее и пикантнее. Не помню, чтобы кто-нибудь ещё использовал такую форму. А какова каноническая секвенция двух разных тем в разработке перед репризой!? Каждый инструмент ведёт в ней свою независимую линию, а всё вместе звучит на редкость слаженно. Нет, я так не умел. В полифонии Вольфганг был недосыгаем. Да и его «Прусские» Квартеты полны таких «кунштюков».

– Пришла и их очередь. Первый из «Прусских» Квартетов, написанный для прусского императора Фридриха Вильгельма II – Квартет №21 D-dur, K.575 – был завершён в июне 1789 года и тут же, переписанный, отправлен королю. Перед ним 3 долгих года Моцарт не писал струнных Квартетов. За это время его стиль сильно изменился, вернее, переродился. Так, например, в Квартете D-dur на протяжении I части возникает не менее десятка различных контрапунктов к основной имитируемой теме. Использование одной и той же «заглавной» темы на различных стадиях сонатной формы в сменяющемся контрапунктическом окружении скрывает от слушателя всю сложность вертикальных сочетаний. На поверхности – простота, она определяет характер композиции и воспринимается в первую очередь. Множественность же тематизма (то есть сложность) – в подводной части айсберга; о ней можно догадаться по ощущению, будто «что-то происходит», что помимо непосредственно представленного есть ещё глубинная подоплека событий.

Всё это относится к Квартету D-dur, K.575. I часть, Allegretto представляет нам чудесную «заглавную» лирическую тему (взятую Моцартом из набросков юношеских «Миланских» Квартетов). Она сразу же обрастает новыми короткими тематическими элементами, которые то появля-

ются порознь, то встречаются в едином хороводе с остальными «участниками действия». В *Allegretto* таких «участников» не менее шести. И, несмотря на то, что сонатность формы соблюдена, музыка представляет собой как бы цикл из не менее десятка контрапунктических «вариаций». В удивительном «хороводе» оттеняются различные настроения, но ведущей остаётся мечтательная жизнерадостность. Оптимизм последних Квартетов тем более удивляет, что они созданы в самый тяжелый период жизни Моцарта (но не забудем – в период последнего «мажорного затишья»!).

Главная мысль следующей II части, Andante – устремленность к красоте. Неведомый доселе (по предыдущим Квартетам) лаконизм этой части кажется загадочным. Редко когда Моцарт находил такие достойные, вдохновенные темы (их здесь две), как для этого *Andante*. Поэтому, когда любуешься красотой этой музыки в первый раз и с замиранием сердца ждёшь продолжения, неожиданное окончание части кажется просто неправдоподобным. Но к концу жизни у Моцарта этот необъяснимый лаконизм становится правилом всё чаще (особенно он ощутим в «Волшебной флейте»). Итак, все три крохотных раздела составляют изумительное целое. Нежная первая тема серенадного склада уносит нас прямо в «моцартовский рай». После созерцания этой красоты мы окунаемся в средний раздел – прочувствованный до самых глубин души таинственный диалог скрипки и виолончели. Меланхолический налёт придаёт песенной элегантной теме особую трогательность: словно заиграла сказочная райская шарманка, затянув печальную песню о чем-то несбыточном! Жаль, песня коротка. Вернувшаяся первая тема теперь распределяется между альтом, скрипкой и виолончелью. Каждый произносит своё веское слово. Особенно выделена партия виолончели, и это неспроста – король Пруссии был хорошим виолончелистом. Заканчивает всё нежнейшая Кода, вновь напоминающая о райской шарманке. *Andante* слушается на одном дыхании и сразу же врезается в память, как образец абсолютной красоты.

III часть, Menuetto открывается кокетливой танцевальной темой. Её легкость во II разделе сменяется угрожающей фразой, неожиданно шуточно заканчивающейся отрывистой скачкой скрипки в верхний регистр и обратно. Что-то новенькое!

– Тrio, конечно, написано специально для Его величества. Выразительная напевная кантилена виолончели напоминает вальс – модную новинку и любимицу венского простого люда.

– Близость к австрийскому фольклору и демократичность Менюэта – это как бы дружеский привет от венцев Берлину. Дипломатический подарок!

Жанровость проникла и в Финал Квартета. Вся финальная IV часть, Allegretto, рисует единый музыкальный образ жизнерадостного характера, вырастающий из развития ш е с т и з в у к о в главной темы! Уникальная форма этой пьесы – свособразное инобытие старой Фуги. С каким восторгом относимся мы к фуигированному Финалу Симфонии «Юпитер», забывая, что у Моцарта есть не менее интересный образец полифонического мышления в виде данного Финала Квартета *D-dur!* Чтобы убедиться в этом, достаточно заглянуть в партитуру – глазам предстанет что-то невероятное: два такта побочной партии сменяются имитациями, переходящими в каноническую секвенцию на две темы

(высший контрапунктический пилютаж!), далее всё переходит в бесконечный канон, причём темы проходят и в прямом, и в обращенном виде, и т.д. и т.п.. Во всех голосах – абсолютно разный ритм (конечно, в отдельной взятой единицу времени), но всё в соединении рождает сбалансированную мелодику и гармонию!

– А каково изобилие ответвлений главной мысли! Нашим общим учителем полифонического разнообразия был Эммануэль Бах. Но чтобы «наизобретать» такое, как Моцарт, нужно иметь комбинационный дар математика, выводящего формулы. Таким изобретательством меня и поражало это прочно сколоченное Рондо. И я, и Бетховен, и многие другие композиторы, глядя в партитуру этого Финала, предпринимали попытки подражать виртуозному комбинированию Моцарта, но безуспешно. Ясно, что Вольфганг на этом поприще не может быть равных!

– Согласна. И совсем уж отдельную группу составляют два последних Квартета Моцарта, хотя и относящиеся к «прусской серии», но резко отличающиеся от Квартета К.575. Квартет К.589 был сочинён через год после предыдущего, но – какая разница! Теперь Моцарт всеми забыт и вынужден уступить последние два Квартета за ничтожно малую сумму в печать, чтобы получить хоть какие-то деньги на руки. Именно Квартет К.589 знаменует окончание страшного творческого кризиса, продолжавшегося более полугода, когда Моцарт не находил в себе сил писать вообще. Кажется, Фридрих Вильгельм II давно уже забыл об обещанных Моцартом шести Квартетах – ведь со времени отсылки ему Квартета К.575 прошёл целый год! Как всё это не похоже на Моцарта, приученного отцом создавать серийные произведения одно за другим! Сам он, видимо, понимал, что, беспричинно запоздав с продолжением «прусской серии», дискредитировал себя в глазах монарха, однако обещание, данное королю Пруссии, выполняет: оба следующих Квартета адресованы явно Его величеству – партия виолончели развита в них, как никогда прежде.

Квартет №22, В-dur, К.589 начинается с I части, **Allegro**, главная тема которой на редкость бесстрастна, даже «стерильна». Спокойная рассудительная тема готова повернуть в любое русло. Неудивительно, что связующая партия оказывается убедительнее, по крайней мере, оригинальнее: резвым гаммообразным пробежкам скрипки отвечают выразительные фразы виолончели. Побочная партия тоже более выразительна за счет теплого звучания «королевского» инструмента. Первая тема разработки, начавшись бурно, неожиданно резко обрывается: начинается странное тоскливое брожение, постепенно обрастающее контрапунктом и переходящее в мятежное канонизированное построение. В репризе партии звучат в переключке всех инструментов по очереди, что уже не ново. Общий настрой вырисовывается смутно: что-то близкое к бесстрастной меланхолии. Зато это очень «учёная пьеса»!

Такова и II часть, **Larghetto Es-dur**. Её отличает звучание в низком регистре, мало свойственное медленным частям Моцарта. Чем-то эта сумрачность напоминает медленные части Бетховена. Задумчивая пьеса созерцательного характера поддерживает инертный характер I части.

Зато III часть, **Menuetto**, радует нас всяческими находками. Строготоржественная тема в ответном предложении смягчена красивым грациозным наигрышем скрипки. Удивительно **Trio**: на остигатном фоне возникает оживлённое движение скерцозной своенравной мелодии. В центральном разделе Trio контрапунктическое брожение приобретает

гротесково-зловещий характер. В целом пьеса получилась своеобразной, самой яркой в этом Квартете, но как будто перегруженной необычными приёмами и контрапунктом.

IV часть, Allegro assai, опять возвращает нас к аморфным образам I части. Зато «стерильная», ни весёлая, ни грустная тема позволяет Вольфгангу делать с ней всё, что он хочет. Понятно, что дело опять касается сложного контрапункта: его здесь хоть отбавляй! Впечатление таково, что Вольфганг в этом Квартете специально демонстрирует свою учёность. Но кому и зачем?

– Давайте вспомним, когда написан этот Квартет: сразу после кончины нашего незабвенного императора Йозефа II. Вступивший на престол Леопольд II и раньше не жаловал Моцарта, а теперь и вовсе оставил без внимания, не допустив ко двору. Дело дошло до того, что Вольфганга не пригласили даже на коронацию, хотя за ним числилась должность придворного концертмейстера. К тому же Леопольд в начале 1790 года предпринял гонения на масонские Ложи. Насколько я знаю, Ложа Моцарта была распущена. Перспектив в Вене у Моцарта не оставалось. Вся надежда была на Берлин. Придворным композитором там в это время был Луиджи Боккерини, который, лаская слух королю музыкой для его любимой виолончели, отвращал знатоков легкомысленным отношением к композиторской технике. И король знал это, но всё равно щедро оплачивал сочинения Боккерини. Вольфганг надеялся, что получив 3 заказанных Квартета (хотя и с опозданием на год!), Фридрих Вильгельм II поймёт, наконец, с каким «учёным мастером» композиции он имеет дело и пригласит его к себе на службу. Это была его последняя надежда: король должен понять его превосходство над всеми, ведь Его величество так музыкален! Вот почему Вольфганг буквально изошрялся в этом Квартете, используя самую сложную композиторскую технику. Ему было немного «не до чувств», задача была другой: пусть все увидят, на что он способен! Поэтому несколько безжизненный, но до краёв наполненный новыми приёмами Квартет B-dur остался как бы в стороне от проложенного ранее русла.

– Эта излишняя «учёность» могла бы испортить и его последний **Квартет №23 F-dur, K.590**. Но тут он вдруг вспомнил о вас! Вольфганг чувствовал уже тогда приближение конца и отдавал себе отчет в том, что этот Квартет – последний. К кому же, как не к другу обратиться в последний раз в жанре, который и связал навсегда его с вами! Так родился непревзойдённый шедевр, квартетная «лебединая песня» Вольфганга, где отголоски ваи их Квартетов вплетаются в ткань чисто моцартовского языка. А тема Квартета – прощание с вами. Ведь именно в те дни вы объявили ему, что надолго уезжаете в Англию?

– Каким тягостным было наше прощание! «Неужели мы больше не увидимся?», – твердил Вольфганг. Обнявшись, мы оба расплакались. И в ту же минуту я понял, что это наша последняя встреча! Вскоре я уже был в Лондоне. Слышал, что Вольфгангу в Вене совсем плохо. Тогда я не знал, что он решил попрощаться со мною в том жанре, который нас и сблизил – в струнном Квартете F-dur.

– Недаром Квартет F-dur часто называют «прощальным». Вспомним же его несравненную музыку.

I часть, Allegro moderato, начинается главной партией, состоящей из двух проведений: первого, унисонного, похожего на вступительный

эпиграф, и второго – лирического взволнованного пения скрипки. Она словно просит: «не надо печалиться!». Побочная партия ещё лиричнее, ласковей, она впервые звучит у виолончели и похожа на ариозо тенора. Заключительный раздел сначала сводит всё к шутке, потом благородно завершается отголоском побочной партии. Много новизны (например, побочная партия попала в самый конец экспозиции), но всё предельно просто, лаконично и запоминаемо.

Чудо начинается с разработки. После грозного перехода неожидан-но звучит новая диковинная (очень современная для уха слушателя ХХI века) тема, где на барабанный мягкий бас накладываются торопливые оборотки с прихотливым синкопированным ритмом. Ощущение таково, что кто-то покидает нас, может, сев на ходу в карету, может – в электричку (простите за современные мне ассоциации!), последний раз издали весело помахая рукой на прощанье. Зримо! После этого на нас обрушивается бурный мятежный поток контрапункта (переживание по поводу разлуки), который, разбившись о скалы ответных восходящих фраз, сразу успокаивается и плавно переходит в сильно сокращенную репризу. Неожиданно в конце репризы музыка резко обрывается, и после паузы, словно издали звучит отрывок из диковинной темы «отъезда», мелодия которой испаряется на полуслове. В этом последнем междометии и заключена интрига. Куда, в какую звёздную даль направился весёлый путник?

II часть, Andante C-dur – Вариации на простую песенную тему хорального склада в вашем стиле. Это молитва. Слегка торжественная мелодия молит бога об исполнении всех ваших желаний. 6 проведений темы (12 стрóf) отличаются друг от друга, в основном, составом исполнителей. Тему Вариаций ведёт то скрипка, то виолончель, то весь состав вместе. Уже в III стрóфе мелодия скрипки взлетает в поднебесье, поближе к богу. И молит, молит, молит. В конце всеобщая мольба устремляется в заоблачную даль. Очень красиво.

III часть, Menuetto, Allegretto начинается темой точно в вашей манере. Периоды – неквадратного строения, что вы тоже предпочитали. Менуэт похож на памятник вашему стилю. Чудесное Trio напоминает дуэт озорных сказочных героев. По крайней мере, нас не оставляет впечатление простоты и наивной трогательности чудесных напевов Менуэта. Он совсем не напоминает былые Менуэты, как и вся остальная музыка этого Квартета решительно несхожа с тем, что звучало раньше. Музыка стала как бы рельефнее, лаконичнее, проще на слух. Совсем как у вас!

И особенно подтверждает это гениальный Финал, Allegro. Устремлённость и возбуждённая торопливость пронизывают его. Главная партия как будто изображает спешащего путника, вышедшего из дома в хорошем расположении духа. Всё настраивает его на оптимизм. Но вот появляются другие настроения. Связующая молвит: «мне пора с этого праздника жизни, от которого я устал»; I побочная негодует: «когда же кончится эта суета сует?»; II побочная сожалеет: «ах, сколько я всего не успел, хотя спешил!». А заключительная – на вольночном басу, да еще в лидийском ладу (как это напоминает вас!) – и вовсе торопит: «давай же, давай, шевелись!». И разработка начинается с этого же надоедливого, как прилипчивая муха, напоминания заключительной партии. Сумасшедший бег начинается сначала, и конца ему не видно. Торопливое понукание заключительной партии в конце обрывается настолько неожиданно, как будто

выключили громкоговоритель. Не передать словами ощущение от этого Финала! Его музыка на удивление созвучна представителям XXI века, задёрванным, вечно опаздывающим куда-то, не успевающим в суете подумать, что жизнь-то пробегает мимо, и её уже не вернёшь! Основная идея Квартета, предназначенная вам, как раз и вырисовывается в Финале. Вольфганг подтверждает: «Мне пора. Я многого не успел, даже как следует попрощаться с тобой, мой бесценный друг, которому я стольким обязан. Но надеюсь на встречу там, в лучшем мире. Не печалься, ведь я ухожу весело!». А вам нравится этот Квартет?

– Ещё бы! Он действительно чем-то напоминает мои Квартеты. И Финал грандиозен в своей задумке – совершенно новое слово в музыке моего времени. Но что это к нам летит?

– Разве вы не видите – письмо! Письмо от Моцарта! На конверте приписка: «Моему дражайшему другу Йозефу Гайдну». Открывайте скорей! Если не секрет, что он вам пишет?

– Читаю: «Дражайший друг! Я решил сделать тебе сюрприз. Я уверен, что ты неоднократно слушал мою оперу «Волшебная флейта». Припомни любимые темы из неё. А теперь еще раз послушай мой последний Квартет. Тебя ожидает приятное открытие! И передай, пожалуйста, при встрече эту записочку Сальери:

*“Если неудача подавит в тебе человека, и ты
перестанешь воспарять к вершинам духа –
Царица Ночи превратит тебя в Папагено!”*

За сим прощаюсь, но ненадолго. Всегда твой В.А.Моцарт»

– Маэстро, Вольфганг предлагает нам снова послушать Квартет!

– И связать его с Оперой «Волшебная флейта»? Что за нелепость!

Вольфганг написал Квартет ещё до венской встречи с Шиканедером, а героев и либретто Оперы они вообще впервые придумали лишь в марте 1791 года, то есть через 10 месяцев после сочинения Квартета F-dur!

– И всё же – давайте-ка откроем партитуру «Флейты» и заново послушаем Квартет! Согласны? Начинаем!

I часть. Прямых цитат нет. Но мелодии явно такого же склада, как в Опере. Конечно, прислушайтесь! Главная партия – Тамино, побочная – Зарастро, I заключительная – Моностатос.

II часть. Пошли прямые цитаты – обороты из Дуэта Папагено и Памины (в Хоре с колокольчиками) в Финале I действия и из Терцета Зарастро, Тамино и Памины №19 из II действия. О чём же все они молят? Давайте вспомним слова Дуэта Папагено и Памины:

Всем бы честным людям дать
Колокольчик чудный,
Вот тогда могла бы стать
Жизнь совсем не трудной.
Каждый жил бы, где хотел,
И врагов бы не имел.
И ходили б мы к друзьям,
Искренним и верным,
И легко жилось бы нам
В дружбе беспримерной!

Итак, они молят о спасительном колокольчике, охраняющем от варварства, нечисти, зла! А теперь послушаем сами Вариации. Ну конечно, здесь участвуют все положительные герои Оперы! I строфу поёт Оратор, во II ему подпевают Тамино (это первый куплет). III и IV строфы поют Папагена вместе с Папагено, V – 3 Мальчика, в VI – к ним присоединяется Зарастро (здесь уже звучат обороты Терцета №19). В VII строфе вступает хор жрецов, которым подпевают Тамино, в VIII – к ним же присоединяется Памина. IX строфу поёт одна Памина, в X – её поддерживает Зарастро. XI – начинают Тамино с Паминой, после чего (в миноре) Зарастро собирает всех вместе, и они подпевают ему, пока он отсылает в небеса последние моления!

А что Менуэт? Начало схоже с Арией Папагено, ворчливый переход – с песенкой Моностатоса, в конце I раздела – прямая цитата из Дуэта Памины и Папагено №7, Trio – тоже на оборотах из этого Дуэта!

А в Финале даже вырисовывается содержание, касающееся Папагено. Главная партия: Ария Папагено №20 (с колокольчиками), она характеризует беспечность, лень и апатию бездуховного героя, не желающего совершенствоваться. I побочная: Царица Ночи устремляет взор на потенциальную жертву – Папагено. II побочная: сожаление Папагено по поводу своей «недоразвитости» (см. Арию «с верёвкой» в Финале II действия), заключительная партия: Ария Моностатоса №13. Получается, действие заканчивается победой «контролёра тёмных сил» Моностатоса, заполучившего в свой лагерь подобного себе варвара – Папагено! Теперь, если мы прочтём записочку для Сальери, становится ясна основная идея Финала, да и Квартета в целом!

– Но как Моцарт мог предугадать этих героев, если они ещё вообще не существовали, когда он писал Квартет?

– Правильно, ни героев, ни самой сказки ещё не было, а музыкально-сценическая концепция уже сложилась в мозгу у Вольфганга! Осталось лишь подождать, где её применить! Таких примеров предвидения будущих произведений у него много. И это «ясновидение» делает его личность ещё загадочней!

– Теперь я буду ещё чаще слушать Квартеты своего друга, чего и вам желаю! Возможно, мы снова встретимся на просторах Вселенной Моцарта, и Звёзды откроют нам очередные тайны. А пока – до свидания!

– До скорой встречи, уважаемый маэстро Гайдн!... Вот это да!... Листочек, где ты там? Представляешь, я познакомилась с самим великим Гайдном! Да ты и так всё слышал!

– Великий человек велик во всём: Йозеф оказался таким же скромным, как и его брат Михаэль. Из разговора о Квартетах я узнал много нового! Единственное, о чём вы забыли – масонские истоки «музыкального языка» последних Квартетов. В их музыке масса масонских лейтфигур, наверное, поэтому и внутреннее содержание такое возвышенное, философское.

– Масонские фигуры, прежде всего, повлияли на образный строй Квартетов КК.499, 575, 589, 590, придав музыкальным высказываниям эзотерический налёт. Но всё же их музыка не наделена той загадочностью, что «не масонский» Квартет №15 d-moll, К.421. Больше всего удивляет тот факт, что трагический Квартет d-moll – единственное мирное произведение Вольфганга, созданное в период «мажорного затишья» 1782-1784 гг.

– Известно, что Моцарт сочинял его в тот день, когда у Констанцы принимали первые роды. Стоны жены за стеной казались наполненными предсмертной мукой и болезненным эхом отзывались в сердце Вольфганга. Может быть, в те часы и родилось то ощущение близости Смерти, которым проникнута музыка Квартета?

– Если это так, то мы имеем дело с программным сочинением. Нам ещё не поздно догнать Метеор К.421 и разглядеть его поближе! Превращаю НЛЮ в звездолёт! Летим!...

–...Мы уже почти рядом! Но кто это несётся нам навстречу?

– Демор!

– Посмотри, он не один, за его спиной я вижу чьё-то молодое лицо в очках. Уж не Альфред ли это?

– Нет. Это Франц Шуберт! Он запутался в плаще Демора и не может освободиться! Разворачиваю НЛЮ! Летим на помощь Шуберту!

– ...Пустая затея! Нам не догнать их! Но что это падает на НЛЮ?

– Партитура струнного Квартета d-moll «Смерть и девушка» Шуберта. Это его единственный ре-минорный камерный ансамбль, несомненно, спроецированный музыкой моцартовского Квартета d-moll. А ниже расписка: «Впредь обязуюсь не залетать на территорию объекта К.421. В противном случае понесу наказание согласно условиям контракта от 1.03.1824 года». И подпись Шуберта. Кровью.

– Что это за контракт Шуберта с Демором? О чём речь?

– Я только знаю, что Демор выискивает на Земле тех, кто влюблён в музыку Моцарта, и переносит их в его Вселенную. Остаётся непонятным, зачем это ему нужно.

– Да что этот демон себе позволяет! Нужно пожаловаться Моцарту!

– Ты забыл, что Демор – часть самого Моцарта? Может быть, он для того и создан, чтобы лишний раз убедить каждого: Вселенная Моцарта не откроет свои самые сокровенные тайны никому, даже таким гениям, как Шуберт! Нам пора уяснить этот закон. И быть благодарными уже за то, что мы вообще допущены в прекраснейшую из Вселенных!

– У меня растёт ощущение, что Демору доставляет наслаждение ставить каждого гостя «на место». Не захочет ли он когда-нибудь отомстить и нам за то, что мы проявляем излишнее любопытство и пытаемся вмешаться в жизнь Вселенной?

– Ты предлагаешь быть осторожнее? Но я пока не вижу «криминала» в наших действиях. Навряд ли Демор заинтересуется такими неприятными гостями, как ты да я. Наверняка у него есть дела поважнее!

– Ну что ж, тогда остаётся успокоиться и двигаться дальше – к самой изумительной камерной музыке, которая существует на свете: к струнным Квинтетам Моцарта! Жаль, что сегодня разговор не начать – Звёзды уже погасли.

Между прогулками:

II. Мажор и минор Моцарта

Первое, о чём не забудем – переведём бытовавшие в эпоху Моцарта названия тональностей на русский язык:

Мажорная тональность	Кол-во знаков	Минорная тональность
C-dur – До-мажор	0 знаков	a-moll – ля-минор
G-dur – Соль-мажор	1 диез	e-moll – ми-минор
D-dur – Ре-мажор	2 диеза	h-moll – си-минор
A-dur – Ля-мажор	3 диеза	fis-moll – фа-диез-минор
E-dur – Ми-мажор	4 диеза	cis-moll – до-диез-минор
H-dur – Си-мажор	5 диезов	gis-moll – соль-диез-минор
Fis-dur – Фа-диез-мажор	6 диезов	dis-moll – ре-диез-минор
Cis-dur – До-диез-мажор	7 диезов	ais-moll – ля-диез-минор
F-dur – Фа-мажор	1 бемоль	d-moll – ре-минор
B-dur – Си-бемоль-мажор	2 бемоля	g-moll – соль-минор
Es-dur – Ми-бемоль-мажор	3 бемоля	c-moll – до-минор
As-dur – Ля-бемоль-мажор	4 бемоля	f-moll – фа-минор
Des-dur – Ре-бемоль-мажор	5 бемолей	b-moll – си-бемоль-минор
Ges-dur – Соль-бем.-мажор	6 бемолей	es-moll – ми-бемоль-минор
Ces-dur – До-бемоль-мажор	7 бемолей	as-moll – ля-бемоль-минор

Когда музыкальные критики XIX века называли Моцарта «солнечным композитором» (вспомним изречение А.Рубинштейна: «вечный солнечный свет в музыке – имя тебе Моцарт!»), они не кривили душой, потому что объективно были недалеки от истины – подавляющее число моцартовских произведений (свыше 90 %) написано в мажоре. В Allegri многих Симфоний, Серенад, Концертов мы не найдём ни одного «тёмного облачка».

У Моцарта есть свои любимые мажорные тональности – C-dur, Es-dur и D-dur. Не обходится он в своём творчестве и без A-dur, F-dur, G-dur и B-dur. Есть и «спецтональность» – E-dur. Вот и всё! А где же остальные? У Йозефа Гайдна и Михаэля Гайдна, у Иоганна Кристиана Баха и Филиппа Эмануэля Баха, у Иоганна Шоберта и Луиджи Боккерини мы найдём произведения в 14 мажорных тональностях. Но Моцарт почти равнодушен к «романтическим» Des-dur и As-dur, а к «экспрессивным» H-dur и Fis-dur – подавно. Зато в своих любимых тональностях он «плавает, как рыба в воде». Каждый звук, каждая ступень лада осмысливается у него через выбранную тональность. Их образные возможности строго дифференцированы. Ассоциации примерно такие:

C-dur – раздольная; повествующая о счастье, достоинстве, уверенности, свободе.

- Es-dur – величественная, возвышенная; располагающая к патетике; ночная, космическая.
- D-dur – праздничная, помпезная; «военно-парадная», «твёрдая».
- A-dur – лучезарная, располагающая к мечтательности; «мягкая», чувственно-эротическая, обольстительная.
- F-dur – тональность «идеальных маршей»; строгая, рассудительная, убеждающая.
- G-dur – бойкая; мужественная; пасторально-идиллическая.
- B-dur – игривая, кокетливая; романтически-приподнятая; «лёгкая».
- E-dur – морская гладь; синева; лес; прохлада.

Как мы видим, к последней из перечисленных (E-dur) Моцарт относится совсем в духе поздних романтиков – она для него является средством колорита. Остальные более отвечают за «состояние духа», нежели за «обстановку». Но их «параметры» (недаром они перечислены через точку с запятой!) меняются, именно исходя из «обстановки». Приведём примеры.

Так, в первых частях сонатно-симфонических циклов, которые по настроению предполагаются строже, чем Финалы, тональность G-dur приобретает бойкий, «спортивный» уклон (см. I часть фортепьянного Концерта №17 G-dur, I часть «Маленькой ночной серенады», K.525). А в Финалах, средних частях и Операх Моцарт всегда вспоминает о «пейзажном» значении этой тональности: тут могут быть и потешная «простонародная» скороговорка (см. Финал фортепьянного Концерта №17, Арию Папагено №2, Песенку Блондхен), и пастораль (II часть клавирного Концерта №5 D-dur, Увертюра к Зингшилю «Бастьенн и Бастьенна»). Поэтому обобщать все настроения той или иной тональности не стоит, но разлёт их свойств зафиксировать необходимо, чтобы дальше ориентироваться в звуковом пространстве Вселенной Моцарта.

Особенно важными оказываются в творчестве Моцарта «масонские тональности» – C-dur, Es-dur и F-dur. Когда речь заходит о «божественной свободе» – вступает C-dur (Симфония «Юпитер», Увертюра к Опере «Милосердие Тита», масонская Кантата K.623). Когда нужно подчеркнуть «величие помыслов» – тут как тут Es-dur (масонские Кантаты K.429, K.471, Увертюра и Заключительный Хор «Волшебной флейты»). Когда Моцарт хочет вывить сакраментальный характер масонского учения – вступает F-dur («Марш жрецов» в «Идомеене» и аналогичный Марш из «Волшебной флейты», Хор №15 из Оперы «Милосердие Тита»).

Сам тематизм, мелодический строй в каждой из тональностей приобретает характерные черты. Тираты, гаммообразные восходящие пассажи характерны для C-dur. А вот размашистые ходы по тонам тонического трезвучия – верный признак Es-dur. Наоборот, отсутствие скачков и заполнение терций характерно для B-dur. А в A-dur всегда есть место скользким «кошачьим» хроматическим ходам.

Ну а что же с минором – главным поставщиком эмоций? Чтобы понять сущность «минорного мышления» Моцарта, нужно оценить условия, на фоне которых протекало его становление с самого раннего детства.

И надо же было родиться Моцарту в столь неблагоприятную эпоху всяческих догм, ремесленничества, тупости, добропорядочного чванства, когда любое отклонение от светских правил, любая аномалия в поведении

тут же оттесняли человеческую личность на обочину, когда ценность творца – художника, композитора, поэта – воспринималась, как ценность товара, не более. А уж если этот творец ещё и резко отличался от всех остальных, то ему было несдобровать в общественном мнении той эпохи. Как не повезло в этом отношении Моцарту, и как повезло, например, Бетховену, который жил уже в следующую эпоху, ценившую личность творца!

Рационализм классицизма строго диктовал композиторам требование: в норме музыка должна быть неомраченной, её благородство и возвышенность обязаны передаваться в светлых тонах, соответствующих мирозерцанию эпохи Просвещения. Но если светлые тона естественны, например, для оптимиста Гайдна, для жизнерадостных итальянских композиторов, то пессимист Моцарт попал, соблюдая эту норму, в ловушку. Всё дело в том, что он родился «великим минорным» композитором, и тяга к минору ощущается уже в самых ранних произведениях Вольфганга. *Andante* из Симфоний №5 К.22 и *C-dur* К.96, Мессы К.49 и К.65, Арии из Оратории «Долг первой заповеди» К.35 и Кантаты «Погребальная музыка» К.42, Оратория «Освобожденная Ветулия, К.118, Литания К.125, Торжественная Месса *c-moll* К.139, Оперы «Митридат» и «Луций Сулла», Кассация К.99, Дивертисменты КК.136-138, струнные Квартеты КК.156,158,173 – все эти детские опусы содержат яркие минорные части, являющиеся эпизодами данных произведений. Прорывы меланхолии, мрачная экспрессия и демонизм начинают проступать всё резче к шестнадцати годам и, наконец, всё это, вместе взятое, выливается в насквозь минорную, страстную Симфонию *g-moll* К.183.

Отец, озадаченный таким поворотом в творчестве сына, строго отчитывает его за вредоносность такой «не радующей слух» музыки и запрещает ему писать в том же духе. Но «тот же дух» остался, и теперь подпольно ищет выхода даже в самых жизнерадостных творениях!

Визуально мажорность победила – среди 626 произведений Вольфганга лишь 40 заявлены, как минорные, а еще в 60 произведениях есть отдельные большие минорные части, то есть, всего в 100 произведениях Моцарта заявлен минор, но какой!! Чисто моцартовский, выразительнейший, минор из миноров!

Каждое минорное откровение Вольфганга – безусловный шедевр. И он сам это знал! Но всё же боялся... Чего? Сначала отцовского окрика, потом непонимания легкомысленной венской публики. Вот один характерный пример: в 1787 году Вольфганг пишет струнный Квинтет *g-moll* К.516. Краски минора от части к части постепенно сгущаются, приводя к душераздирающему *Adagio* – вступлению к последней IV части. Кажется, обратной дороги нет – всё ведет к трагической развязке. И уже заготовлен соль-минорный вариант Рондо (см. К.516-а), где закрепляется основное настроение всего Квинтета. Но вдруг он брошен, отвергнут, и вместо него написано жизнерадостное *Allegro* в форме рондо, противоречащее вступлению к Финалу. Моцарт боится, что своей мрачностью испортит настроение слушателям! Таких примеров много: Финал Серенады для духовых *c-moll* К.388 и её аналога – струнного Квинтета К.406, Фантазия для фортепьяно *d-moll* К.397, Адажио для клавира *h-moll* К.540, фортепьянный Квартет *g-moll* К.478.

А как неожиданно «снимается» минор в фортепьянном Концерте №20 *d-moll* К.466, в Опере «Дон-Жуан», в которой, казалось бы, всё

создано для «оминоривания», так много минора в Увертюре, Сцене убийства Командора, Секстете из II действия, Сцене гибели Дон-Жуана! Нет, в конце побеждает мажорность, вызвавшая столько споров вокруг этой Оперы. Даже в Реквиеме половина музыки – в мажоре!

Но, несмотря на эти издержки классицистского подхода к минорности, как к чему-то неэтичному, несимпатичному, Моцарт сделал всё для того, чтобы проявить свою «минорную сущность». В его миноре настолько запечатлелся личностный фактор, настолько обнажена душа, настолько сняты все маски, что слушателя эта наэлектризованность чувств порой приводит в замешательство: кажется, что временами он сходит с ума и заодно сводит с ума бедного слушателя.

Конечно, не Моцарт открыл богатейшие возможности минора. Сколько его у Вивальди, И.С.Баха. Глюка, Сальери, Бетховена и даже у добряка Гайдна! Но чем для них являлось обращение к минору? Для Гайдна, например, это игра света и тени, их контрастное сопоставление. Он любит мажорную тему провести в миноре, чтобы победоносно вернуться снова в мажор. Собственно минорные части, как, например, в «Прощальной» Симфонии, на время опечаливают нас, но только до смены тем. Тогда обязательно снова звучит мажор. Ну не мог он иначе, не мог!

Резче проступает минор у И.С.Баха (недаром, между прочим, Моцарт взял для обработки именно минорные баховские фуги, см. К.404-а). Его минор – это, прежде всего, повод для серьезного, аскетичного, иногда патетического тона повествования. Но этот тон не выходит за рамки обычной баховской сосредоточенности. Это заданное состояние, вовсе не соседствующее с трагичностью.

Глюк и Сальери в своих Операх-серии тоже не боятся минора. Их минор – это маска страдания, специально надетая по случаю «трагизма» происходящего на сцене. Схематизм этого обращения очевиден, их минор холоден и искусственен.

Сложнее обстоит дело с Бетховеном. Казалось бы, вот истинный великий минорный композитор! Сколько минора! В 18 фортепьянных Сонатах из 32 – мрачайший минор, 9 Сонат вообще заявлены минорными (для сравнения – у Моцарта лишь 2 Сонаты из 19). То же и в Симфониях, Квартетах, Концертах. Океан минора! Но вот что пишет почитатель и исследователь творчества Бетховена Ю.Кремлев: «Бетховену свойственна намеренная суровая гегемония трагических напряженных эмоций!». Значит, «намеренная», то есть снова мы имеем дело с «маской»! Она надевается, когда надо и не надо. Например, в Пятой симфонии *c-moll* замечательная I минорная часть, *Allegro con brio*, сменившись небольшим просветом мажора во II части, *Andante con moto*, снова возвращается в до-минор протяжённой и мрачной III части, *Allegro*. И всё бы хорошо, но перебор очевиден – местами музыка доходит до нудности, граничащей со скукой. Очень часто минор Бетховена звучит слишком буднично, композитор уже не видит в нем ничего особенного, это его обычное меланхолическое состояние (см. третьи части фортепьянных Сонат №8 и №17). И лишь иногда минор звучит у него задушевно – в I части «Лунной сонаты», во II части Сонаты №7 (очень похожей музыкой на Моцарта!), в I части Сонаты №17. В основном же его минор – чистая патетика, изображающая борьбу со злом. Велик минорный гений Бетховена, кто бы спорил! Но всё же величайший минорный композитор – это Моцарт!

Как наркоман (да простится мне такое сравнение!), которого долго «ломало», наконец-то добирается до своего наркотика и дрожащими руками делает себе необходимейшую в его состоянии инъекцию (зная, что это яд!), так и Моцарт не может дожидаться, когда же он снова обратится к зову своей души – минору. Тогда он выпускает свою душу на волю, и мы видим всю её глубину и его истинное лицо.

Вспоминается его поездка в Париж в 1778 году. Дела его плохи (разлука с Алоизией, непонимание парижан, смерть любимой матери), но отец «не стоит над душою со своим мажором» – и он, впервые после очень долгого перерыва пишет в миноре: скрипичную Сонату e-moll K.304 и фортепьянную Сонату a-moll K.310. Биение измученного сердца, боль, истеричные всхлипы пронизывают обе Сонаты. Так человек в отчаянии бьётся головой об стену! Эти Сонаты никому не предназначены – он их пишет для себя, это хроника его состояния. И состояние это объяснимо.

Но иногда совершенно невозможно объяснить его обращение к минору с точки зрения биографии. Поэтому А.Эйнштейн вообще делает вывод, что музыка Моцарта никогда не зависит от происходящих в его жизни событий. Ну, а если не согласиться с этим и начать свое независимое расследование периодичности возникновения минорных произведений? Результаты не могли не потрясти: мне открылось несколько аномальных, странных «минорных периодов» в творчестве Моцарта!

Конечно, Моцарт с раннего детства обращался к минору, но вначале это носило спонтанный характер. Первая вспышка «минорной болезни» обнаруживается в 1772-1773 годах, когда на фоне создания Оперы-серии «Луций Сулла» Моцартом написаны многие сочинения, включающие в себя минорные части: струнные Квартеты K.156-K.160, K.168 и K.173. Окончанием этого «раннего Минорного периода» можно считать сочинение Симфонии №25 g-moll, K.183. Вольфгангу тогда было 17 лет.

Первый настоящий «Большой Минорный период» продолжался с августа 1779 по июль 1782 года, то есть около трех лет. По правильной хронологии, определенной Эйнштейном, номера по Кёхелю распределяются в нём иначе, чем в обычной версии, поэтому я употребляю двойные номера. Итак, за эти 3 года Моцартом написаны:

- KE.320=K.320 – Серенада «с почтовым рожком» (II часть–d-moll)
- KE.320-b=K.334–Дивертисмент D-dur (II часть – d-moll)
- KE.320-d=K.364–Концертная Симфония для скрипки и альты
(II часть – c-moll)
- KE.321=K.321 – Вечерня C-dur (II часть – e-moll)
- KE.336-a=K.345 – «Тамос, король Египта», музыка к др. Геблера
(инструментальные пьесы в c-moll, g-moll, d-moll)
- KE.336-b=K.344 – «Заида», серьёзная Оперетта (№2 – d-moll)
- KE.339=K.339 – Вечерня C-dur (IV часть – d-moll)
- KE.340-c=K.390 – «Мой тяжёлый путь», песня (d-moll)
- KE.366= K.366 – Опера «Идоменей» (много g-moll, d-moll, c-moll)
- KE.368-b=K.341 – «Мюнхенский» Кугле, d-moll
- KE.368-b=K.370 – Квартет для гобоя со струнными (II часть–d-moll)
- KE.372= K.372 – Скрипичное Аллегро B-dur (эпизод в g-moll)
- KE.373-a= K.379 – Скрипичная Соната G-dur (II часть – g-moll)

- KE.374-a= K.359– Вариации для скрипки и клавира «Пастушка Селимена» (яркая вариация в g-moll)
- KE.374-h= K.360– Вариации для скрипки и клавира g-moll «Увы, я потеряла своего возлюбленного»
- KE.374-e=K.377 – Скрипичная Соната F-dur (II часть– d-moll)
- KE.374-f= K.380 – Скрипичная Соната Es-dur (II часть – g-moll).
- KE.375-e=K.401 – Фуга для клавира в четыре руки, g-moll
- KE.383-a=K.394 –Фантазия и фуга д/клавира C-dur (II раздел d-moll)
- KE.383-b=Anh.32– Фантазия f-moll, фрагмент
- KE.383-e=Anh.39– Фуга c-moll, фрагмент
- KE.384-a=K.388 – Серенада для духовых c-moll
- KE.385-e=K.402 – Скрипичная Соната A-dur (II часть – a-moll)
- KE.385-f=K.396 – Фантазия для клавира и скрипки c-moll
- KE.385-g=K.397 – Фантазия для клавира d-moll
- KE.385-I= K.399 – Сюита для клавира (III ч. – c-moll, V ч. – g-moll)
- KE.404-a=K.404-a – 4 Adagio к Фугам Баха (d-moll, g-moll, f-moll).

Этот период начался с сочинения музыки к драме Геблера «Тамос, король в Египте», приближенной к жанру Оперы-серия, дальше он вбирает в себя длительную работу над Операми «Идоменей» и «Похищение из сераля». С премьерой Оперы «Похищение из сераля» 16 июля 1782 года он резко обрывается. Нельзя не обратить внимания, что Моцарт в этот период постоянно прибегал к тональностям d-moll и g-moll.

После затяжного «Большого Минорного периода» Моцарт не обращался к минору два с половиной года (за 2,5 года написаны только 2 сочинения в миноре: начало Мессы c-moll, KE.417-a и струнный Квартет d-moll, KE.417-b). Лишь с сентября 1784 года начинается «Второй Минорный период», продолжающийся 1,5 года (по март 1786 года). К нему относятся:

- K.453-a– «Похоронный марш» для клавира c-moll
- K.456 – Концерт №18 B-dur (II часть – g-moll)
- K.457 – Соната для фортепьяно c-moll
- K.458 – струнный Квартет «Охотничий» B-dur (много минорных эпизодов в f-moll, g-moll)
- K.465 – струнный Квартет «Диссонантный» C-dur (много минорных эпизодов в c-moll)
- K.466 – Концерт для фортепьяно №20 d-moll
- K.469 – Оратория «Кающийся Давид» c-moll (обработка Мессы c-moll, K.427)
- K.472 – Песня «Волшебник», g-moll
- K.475 – Фантазия для фортепьяно c-moll
- K.477 – Масонская траурная музыка c-moll
- K.478 – Фортепьянный квартет g-moll
- K.482 – Концерт для фортепьяно Es-dur №22(II часть – c-moll)
- K.488 – Концерт для фортепьяно №23 A-dur (II часть – fis-moll)
- K.491 – Концерт для фортепьяно №24 c-moll.

Этот период, начавшийся сразу после тяжелой болезни в сентябре 1784 года, повергшей Вольфганга в полное уныние, продолжается на фоне создания Оперы «Свадьба Фигаро», с окончанием её создания он резко обрывается. Как и после первого периода, в течение трех месяцев

Моцарт вообще ничего не пишет. Нетрудно заметить, что на первый план во втором периоде выходит тональность с-moll.

«Третий Минорный период» продолжался с марта 1787 по июль 1788 года, то есть, как и второй период, он длился 1,5 года. Этот период совпадает с работой над Оперой «Дон-Жуан». К нему относятся:

- К.511 – Рондо для фортепьяно a-moll
- К.515 – Струнный Квинтет C-dur (много с-moll)
- К.515-е – Фрагмент струнного Квинтета a-moll
- К.516 – Струнный квинтет g-moll
- К.516-а – фрагмент Рондо g-moll
- К.517 – Песня «Старуха» e-moll
- К.519 – «Прощальная песня» f-moll
- К.520 – Песня «Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного» с-moll
- К.521 – Соната для фортепьяно в 4 руки C-dur (во II части – яркий минорный эпизод с-moll)
- К.526 – Соната для скрипки и клавира A-dur (много минорных эпизодов, особенно в a-moll, e-moll)
- К.527 – Опера «Дон-Жуан» (много d-moll, с-moll)
- К.533 – Аллегро F-dur и Анданте B-dur (много g-moll)
- К.540 – Адажио для фортепьяно h-moll
- К.546 – Адажио и fuga д/оркестра с-moll
- К.550 – Симфония g-moll №40

Обратим внимание на интересный факт: d-moll, кроме как в Опере «Дон-Жуан», нигде не задействован! Он как будто берегся для Оперы. Интересно, что после Оперы «Дон-Жуан» Моцарт в течение четырёх лет (огромный срок для Моцарта!) не напишет ни одной, даже маленькой пьесы в d-moll! Зато потом возникнет ре-минорный Реквием, для которого d-moll берегся и накапливался точно так же, как в случае с «Дон-Жуаном»!

Симптоматично, что именно на подход к концу этого третьего периода минора приходится небывалый застой в творчестве Моцарта продолжительностью в 7 месяцев, когда он вообще ничего не сочинял! (подобное было и после I и II периодов, но после них застой продолжался по 3 месяца).

Что вообще означают эти периоды и застои? Нормальны ли они? Ведь семимесячный застой у Моцарта – это что-то вопиющее при его работоспособности и постоянном желании писать!

Ясно, что «Минорные периоды» приводили Моцарта к сильнейшим кризисам, депрессии, к невероятному нервному истощению. И не от такого ли, ещё только начинавшегося «Последнего Минорного периода» (через три года после Третьего, в 1791 году), совпавшего с созданием «Реквиема» и «Волшебной флейты», он истощился вконец и просто «сгорел» на рабочем месте?

Минор как будто сводил его с ума, вводил в «запойное» состояние, но самое интересное, что все три (или уже пять, вместе с «Ранним» и «Последним»?) «Минорных периода» совпадают с созданием его самых великих Опер! Создается впечатление, что труженик, проводя рабочие дни в сильнейшем напряжении (потому что на создание Оперы всегда было времени в обрез!), как бы «возвращается домой с тяжелой службы»

и «напивается» минором, желая снять стресс. Минор – это душевный противовес Моцарта порабощающему его труду, это отдушина, «кайф», но... и хмельной угар от усталости! Ясно, что такая двойная жизнь изматывала силы гения. Поэтому, когда создание Оперы заканчивалось, а с ним заканчивался и «запойный» минор, всё обрушивалось. Наступала пустота и депрессия! Вот какой ценой доставалась гениальность...

Каждый, кто ознакомится со списком минорных произведений Моцарта, сразу же обратит внимание на очень ограниченный круг тональностей, в которых он пишет. Это – c-moll (30 пьес), d-moll (25), g-moll (23), f-moll (9), a-moll (9), e-moll (6), h-moll (4), fis-moll (1) и b-moll (1).

Каждая из этих минорных тональностей носит у Моцарта свой, присущий только ей характер. Ассоциации примерно такие:

c-moll – неумолимый рок; тщетная борьба с роком; в масонской музыке – высокая скорбь;

g-moll – израненное сердце, кровь, сердечная мука, страдание, любовная страсть;

d-moll – могильный холод, скорбь, ужас, смерть, «потустороннее», дьявольщина;

f-moll – уходящее время, прощанье с кем-то, сожаление о потере;

a-moll – чужеродное, нарушающее гармонию; необъяснимо тревожное;

e-moll – усталость;

h-moll – щемящая тоска, надрыв, слёзы;

fis-moll – близко к h-moll;

b-moll – смертельное оцепенение.

Ни у кого мы больше не найдем такого чёткого разграничения свойств минорных тональностей!

Особенности организации тематизма в минорных тональностях заметны невооружённым глазом. Так, для c-moll характерны нисходящее и восходящее движение по звукам тонического трезвучия, опора на тонику, повышение IV ступени.

Для тональности g-moll характерна нисходящая «секунда плача» между VI и V ступенями, опора всегда сосредоточена на V ступени, к ней ведут все пути. Ну как тут не вспомнить начало Симфонии №40 g-moll, К.550: VI–V–V, VI–V–V, VI–V–V– III!

Тональность b-moll Моцарт употребляет часто, но лишь в отклонениях и эпизодах, когда речь заходит «о приближении смерти». В Операх и Мессах при слове «смерть» жди отклонения в b-moll! Часто b-moll означает и остановку времени, заторможенное состояние, помрачение сознания (см. I часть фортепьянного Концерта №27 B-dur). Иногда b-moll опускает в «потустороннюю бездну», туда же ведут и редко встречающиеся у Моцарта es-moll и as-moll (переход от Confutatis к Lacrimosa в Реквиеме, Ария Эльвиры Es-dur из Оперы «Дон-Жуан»).

Тональность a-moll указывает на чужеродное, «не родное»: часто она связана с «турецким» или «французским» «местом действия» (см. «Турецкий марш», «Турецкий» Финал скрипичного Концерта №5, клавирную Сонату a-moll, К.310).

Мягкие контуры мелодий с опеваниями главных ступеней харак-

терны для тональности f-moll. Это наиболее сентиментальная тональность: вспомним хотя бы трогательную «Арию Барбарины» из Оперы «Свадьба Фигаро», «Прощальную песню», К.519, Adagio из клавирной Сонаты К.280.

Ярко выражена организация тематизма в d-moll: во всех темах прослеживается опора на интервал нисходящей кварты с I ступени к V ступени, большую роль играет и сама V ступень. Только в ре-миноре Моцарт употребляет «дьявольские трели», символизирующие саркастический оскал Смерти (см. Финал струнного Квартета d-moll, К.421, II часть скрипичной Сонаты F-dur, К.377, II часть Дивертисмента D-dur, К.334). Тема с таким строением, как в d-moll, никогда бы не встретилась в g-moll или c-moll!

Вообще, с тональностью ре-минор нужно особо разобраться. Моцарт был не таким уж суеверным, но мистическую силу, стоящую за тональностью d-moll, распознал ещё в детстве. Стоило ему открыть Ораторию «Освобождённая Ветулия», К.118 мрачной ре-минорной Увертюрой – и сочинение постигла неудачная судьба: его ни разу не исполнили. Неприятие и забвение (несмотря на громкую премьеру) постигли его Оперу «Луций Сулла» с ре-минорной Сценой Юлии. Чуть позже не был оценён струнный Квартет d-moll, К.173: его не приняли к изданию.

После таких настораживающих сигналов Моцарт начинает с недоверием относиться к коварной тональности – с января 1775 года по август 1779 год, то есть 4,5 года он в ней практически не сочиняет.

Но вот он словно решает устроить проверку своим подозрениям – и за три года с 1779 по 1782 год создаёт целую серию ре-минорных пьес. Неприятности не заставляют себя ждать. Первым нехорошим сигналом стала неудача с исполнением музыки к драме Геблера «Тамос, король Египта», К.345, два Антракта которой (№5, №7-а) и Речитатив Верховного жреца (№7-б) написаны в d-moll. Постановка пьесы Геблера терпит провал, и выдающаяся музыка Моцарта к драме оказывается никому не нужной. Вторым сигналом стала судьба серьёзной Оперетты «Заида», К.344 с ре-минорной Мелодрамой главного героя Гомаца. Оперетта, написанная «про запас» для Вены, так никогда и не вышла в свет. Третьим сигналом стала судьба «Мюнхенского Кугие» d-moll, К.341. Моцарт так и не услышал исполнения своего гениального сочинения: только он его закончил, как был отозван архиепископом в Вену, в которой его церковное творение никого не заинтересовало. Не везло ему и с Оперой «Идоменей» (в ней несколько ре-минорных номеров) – в Мюнхене её постановка долго не просуществовала, а две венские попытки поставить Оперу потерпели неудачу.

Моцарт начинает бояться ре-минора. Так он, не завершая, бросает сочинение Фантазии d-moll, К.397, Большой Мессы, К.427 (содержащей часть в d-moll) и клавирного Трио d-moll, К.442. А вслед за премьерным исполнением в Академии фортепьянного Концерта d-moll, К.466 в феврале 1785 года он тут же ощущает охлаждение публики и, как следствие, потерю интереса сильных мира сего к его Концертам вообще.

Тогда он снова делает внушительную передышку – на 2,5 года. Между тем, inferнальный d-moll как будто сам искал повода для себя и, в конце концов, отыскал Моцарту сюжет, в котором без него было никак не обойтись, – «Дон-Жуан». Все «гробовые дела» Оперы могли вылиться

только в «тональность преисподней» – d-moll! Понятно, что сатана только этого и ждал: Опера «Дон-Жуан» в Вене с треском провалилась!

Теперь Моцарт сделал, казалось бы, окончательный вывод: с ре-минором лучше не связываться! На сей раз он продержался целых 4 года с сентября 1787 по июль 1791 года! За всё это время не было и малейшей попытки написать хоть что-нибудь в d-moll. Но мистический зов уже приближался: ре-минор лишь поджидал, когда Моцарту закажут Реквием. И тут сатанинские силы d-moll прорвались с такой всеокрушающей силой, с таким переизбытком, что Моцарт как будто начал выискивать, во что ещё можно вложить часть «накопленного». Последовали совсем странные «вложения»: в Оперу «Волшебная флейта», где задействованы только масонские тональности, он вставляет «чужеродный» ре-минорный номер – Арию Царицы Ночи №14 (многими характеристиками Ария родственна «Dies irae» из Реквиема!), а в ещё «более масонскую» Оперу «Милосердие Тита» – последний Речитатив Тита d-moll.

Обратим внимание на то, что Реквием, как и в других случаях с ре-минором, тоже не был закончен! D-moll оказался поистине роковой тональностью для Вольфганга. И недаром единственная ре-минорная Песня Моцарта «Путь мой тяжёл», K.390, содержит такой текст:

Путь мой тяжёл; роняя слёзы,
Не вижу я ему конца.
О, кто бы знал, как я страдаю,
И слёзы горя смысл с лица!

Во всех ре-минорных творениях Вольфганга нельзя не ощутить особого мистического трепета и чувства страха перед разверзающейся могилой!

Теперь присмотримся к метрическим особенностям минорной музыки. В минорных произведениях Моцарт чаще всего склоняется к трём дольным ритмам, примеров очень много. Но особенно пронзителен его минор в размере 6/8. В ритме сицилианы его действие прямо физически ощущаешь, так как этот ритм совпадает с нервным, сбивчивым стуком сердца (конечно, в быстрых темпах). Прямо-таки в предынфарктное состояние попадаешь к концу таких произведений, как скрипичные Вариации «Ах, я потеряла своего возлюбленного» K.360, IV часть струнного Квартета K.421, Кода II части скрипичной Сонаты K.377 и средний Эпизод Рондо скрипичной Сонаты K.380. А в медленных темпах размера 6/8 – такая тоска, чуть ли не прощание с жизнью: II часть фортепьянного Концерта №23, Andante фортепьянной Сонаты K.280, Ария Барбарини из «Свадьбы Фигаро», Ария Памины из «Волшебной флейты».

Какие разные настроения доносит до нас минор Моцарта! Мягко и элегично звучат Adagio из Квартета для гобоя и струнных K.370, средней части флейтового Квартета K.285, Рондо для фортепьяно K.511, Adagio для стеклянной гармоники с ансамблем K.617; капризно и истерично – Арии Арминды из Оперы «Мнимая садовница», Электры из Оперы «Идомеи», Царицы Ночи из «Волшебной флейты»; загробно-мрачными, но величественными предстают Хор №24 из Оперы «Идомеи», Хоры из Большой Мессы K.427, «Agnus Dei» из Торжественной Мессы K.139, «Мюнхенский Куге» K.341, «Масонская траурная музыка» K.477; демонические порывы слышны в Концертах №20 и №24 для фортепьяно, в фортепьянном Квартете K.478; средоточием бунтарского духа являются I часть клавирной Сонаты K.457, II часть скрипичной

Сонаты К.379 и I часть Симфонии №25; мрачные Andante из фортепьянного Концерта №22, Andantino из «Серенады с почтовым рожком» К.320, Andante из Дивертисмента К.334 полны такой скорби, словно это похоронная музыка; самым пессимистическим духом веет от струнного Квартета К.516 (Эйнштейн так поясняет его настроение: «то, что совершается здесь, сравнимо только со сценой в гефсиманском саду: должно испить горькую чашу, а ученики спят»).

Страдая душой, Моцарт часто переносит минорные настроения в «мажорный мир». Кто, например, скажет, что средние части фортепьянного Концерта №27, струнного Квартета C-dur К.465 и скрипичной Сонаты К.526 звучат радостно? Никакой радости в них нет, наоборот, это трагические части! А ведь написаны они в мажоре (!), но как будто по минорным законам!

Что же это за минорные законы? В миноре Моцарта бездействует его первый «комплекс повиновения» (см. «Между прогулками: IV. Легко ли слушать Моцарта?»), касающийся невыразительного мелодического начала. В минорных началах он сразу же знакомит нас с основной выразительной мелодией. Это как раз говорит о том, насколько Вольфганг качественно различал мажорную и минорную сферы, какое серьезное значение он придавал минорной музыке вообще. Вспомним начала Симфонии №40, Реквиема, фортепьянной Сонаты a-moll, Концертов №20 и №24. По первому же звуку этих и остальных минорных сочинений можно безошибочно узнать их среди всех 670 опусов!

Прислушиваясь к голосу минора в собственной душе, Моцарт идёт на своеобразное «преступление» (в глазах музыкантов XVIII века!), касающееся незыблемости сонатной формы. Дело в том, что в репризе минорного сонатного Allegro по всем правилам побочная партия должна звучать в мажоре. И Гайдн, и Бетховен неукоснительно следуют этому правилу. А Моцарт, вообще-то редко нарушающий правила, неожиданно проявляет характер и навсегда закрепляет новое строение репризы в своих минорных творениях: в репризе происходит не только оминоривание побочной партии, но и полное оминоривание всего материала вообще, включая Коду! Да не просто оминоривание, а резкое усугубление минора посредством добавления острых хроматизмов, уменьшенных гармоний, пониженных (II) и повышенных (IV) ступеней! Таким образом, музыка в репризе любого минорного сонатного Allegro достигает у Моцарта предельного трагизма.

«Комплексы повиновения» почти не касались минорной сферы творчества Моцарта, минор стоял особняком. Минорные кадансы в концовках короче, они сглажены, не выпячивают. Главные темы интонационно – совершенного другого строения, чем большинство мажорных. Как правило, они сильно индивидуализированные, гибкие, более одухотворенные, часто задушевные. Они всецело принадлежат уже искусству романтизма, это XIX, а не XVIII век! И многие мажорные произведения Моцарта мы любим за то, что внутри них много минорных эпизодов и отклонений, иногда необыкновенно выразительных. Когда в мажорной экспозиции Моцарт применяет минорную побочную партию, потрясение обеспечено: достаточно двух примеров – побочной II части скрипичной Сонаты A-dur, К.526 и побочной III части Сонаты для двух фортепьяно D-dur, К.448. Накалом напряжённых эмоций отличаются все минорные Вариации Моцарта. Изумительны и все минорные Эпизоды в его мажор-

ных Рондо! А средние минорные разделы мажорных Адажио, те самые «сердцевинки»? Два красноречивых примера: Концерт №20 (середина II части – буря страстей), Концерт №21 (середина II части – исповедь томящейся души).

Ясно одно – минор Моцарта идёт прямо от сердца к сердцу, его сила в необыкновенной искренности чувств, в душевном накале, страстной экзальтации. По силе воздействия на слушателя минор Моцарта не с чем сравнить! Это самое потрясающее, что есть в мировой музыке!

Прогулка IX (по струнным Квинтетам и Трио)

– Листочек, начнём прогулку!

– Что ты делаешь?

– В предвкушении долгожданной прогулки по моим любимым моцартовским творениям – струнным Квинтетам – я отыскиваю их ярчайшие Метеоры на небосводе Вселенной Моцарта! Как они украшают фантастический звёздный пейзаж центральной части неба, наполняя его квинтэссенцией чувства и интеллекта! Квартеты, конечно, тоже хороши, но всё же суше и учёнее, в них Моцарт постоянно одёргивал себя, боясь допустить хоть какую-нибудь небрежность, чрезмерно контролируя ситуацию. Ещё бы, этот жанр был делом чести в дружеском соревновании с Гайдном и показателем №1 его учёности! В Квинтетах же ощущается неограниченная ничем свобода музыкального выражения. Также им присущи особая эмоциональность, яркость тем, доходящая до броскости, раскрепощённость музыкальной формы и сильно выраженный субъективный фактор. А внешне – в Квинтетах добавился всего лишь один инструмент, второй альт, полностью сохранены и камерность музыки, и строение цикла, и масштабы. Так почему же так изменилась сама музыка?

– Потому что ориентир был другим! Йозеф Гайдн вовсе не писал струнных Квинтетов. Его брат Михаэль сочинял их, и они на фоне остальной его музыки (которой немало во всех жанрах!) так же резко выделяются своей эмоциональностью и выразительностью, как и Квинтеты Моцарта.

– Что это – совпадение? Кто же их так вдохновлял?

– Тот, кто и прославился в этом жанре на всю Европу – Луиджи Боккерини!

– Как мало мы знаем об этом замечательном композиторе, оказавшем небывалое воздействие на музыкальные вкусы XVIII века! Жанр струнного Квинтета нашёл в нём своего верного рыцаря. 137 струнных Квинтетов, заказчиками которых были многие монархи Европы, говорят сами за себя! Инструментальный состав Квинтета, правда, у него был не таким, как у немецких музыкантов: понятно, что он, лучший виолончелист Европы, влюблённый в свой инструмент, добавлял к квартету ещё одну виолончель.

–... Вот и неправда! Не виолончель, а альтовую виолончель! Вы, кажется, даже не слышали о существовании такого инструмента?

– Неужели это Вы, маэстро Боккерини? Как магнитом, НЛО Моцарта притягивает к себе знаменитых музыкантов, но чтобы вас!? Вы же с Моцартом даже знакомы не были!

– Однако я сыграл в его жизни заметнейшую роль! Это длинная история...

– Дорогой Луиджи! Во-первых, разрешите признаться вам в любви!

Правда, она была бы ещё пламенней, если бы удалось прослушать побольше ваших оригинальных творений. Я знаю всего дюжину ваших Квинтетов, но слушаю их не реже, чем Квинтеты Моцарта. Они великолепны! Прошу вас, поведайте нам свою историю!

— Она удивит любого! Я родился в 1743 году в Лукке, в семье контрабасиста. Отец учил меня игре на виолончели. Потом, уже будучи подростком, я продолжал учёбу в Риме. Вскоре вместе с отцом мы отправились в Вену, где играли в Императорском придворном театре, пока мне не исполнился 21 год. Вернувшись в Италию и став известным виолончелистом, я, подружившись с талантливым скрипачом Филиппино Манфреди, поехал в Париж, где мы исполняли мои Квартеты. Как композитор я был дилетантом и писал «по наитию». Но вдруг неожиданно в 1768 году мои Квартеты произвели настоящий фурор! Их напечатали, и я тут же стал знаменитым. Наконец, меня пригласили в Мадрид солистом в оркестр инфанта Дона Луиса, младшего брата короля Испании. Я выступал в нём, как виртуоз, специально для себя написав Концерты для виолончели, а также массу Сонат и пьес для своего любимого инструмента. Между тем, мои Квартеты и Квинтеты становились всё популярнее, благодаря чему в 1785 году я стал придворным композитором испанского двора. Моя слава вошла в зенит: из разных стран я получал заказы на Квинтеты, которые тут же издавались. Я стал самым публикуемым композитором Европы! Мои Квинтеты знали все, конечно же, знал их и Моцарт. А в 1786 году я неожиданно получил послание от нового короля Пруссии Фридриха Вильгельма II, в котором он приглашал меня в Берлин и заочно присваивал звание придворного композитора с установлением высочайшего годового жалования. Я согласился, но и не подумал выезжать в Пруссию. Мне было хорошо и в Испании. Лишь однажды, в 1787 году я посетил Берлин и заодно заехал в Вену, где жил мой брат, либреттист Джованни Гастоне, кстати, лучший друг Сальери. Он вскользь упомянул Моцарта, но мне даже в голову не пришло познакомиться с его музыкой. Ведь в моем представлении тот был виртуозом-клавиристом да сочинил пару Опер, а меня эти жанры вовсе не интересовали. Я понятия не имел, что Моцарт пишет камерную музыку! После возвращения в Испанию, воодушевившись своей известностью, я продолжал сочинять, доведя количество Квартетов до 90, а Квинтетов (не только струнных) — до 150. К тому же я написал 30 Симфоний, среди которых прославилась «Пещера Дьявола», Мессы, Ораторию, Концерты для скрипки и флейты, 16 Секстетов, 2 Октеа, 12 Квинтетов с солирующей гитарой и многое другое. Завидуя мне, один из скрипачей начал плести интриги против моего «засилья» при дворе. И тут, как на грех, неожиданно скончался король Испании. В результате я по воле случая лишился места. Сначала я не переживал: мои накопления внушали мне уверенность в завтрашнем дне. Но когда со смертью прусского короля в 1797 году поступление годового жалования придворного композитора оборвалось, я неожиданно остался без средств. Ютился с большим семейством в одной комнатухе, часто голодал. Мои творения по-прежнему издавали, но не считали нужным за них платить. В довершение бед у меня умерли оба сына. Испания была отрезана от Европы наполеоновскими войнами. И хотя моя музыка нравилась Люсьену Бонапарту, завоевавшему Испанию в 1800 году, его участие в моей судьбе продолжалось недолго. Постепенно я стал никому не нужен. И меня в точности постигла судьба Моцарта: я умер в

полной нищете. Скромные похороны, заметка в газете – вот и всё, что я заслужил за 36 лет служения испанской короне! А ведь в своих сочинениях я только и делал, что прославлял Испанию! Как несправедливо!

– Да, вам в конце жизни не повезло, как и Моцарту. Но тому повезло хотя бы после смерти, когда его музыка покорила весь мир. А про вас надолго забыли. Никто толком не изучал ваше творчество до XX века. Тогда вдруг «опомнились», и то лишь по той причине, что вы оказались причастны к творчеству всё того же Моцарта. Вашу инструментальную музыку заново «открыли» лишь в середине XX века так же, как и музыку Вивальди. Изумлению не было предела: ваши музыкальные находки оказались на редкость оригинальны и неподражаемы! По крайней мере, ничего экстравагантнее тех 12 Квинтетов, что я знаю, мне не доводилось слышать. Чудо во всём: в яркой мелодике, часто основанной на испанском фольклоре, в вольном обращении с формой, в метро-ритмической раскованности (вплоть до переменного размера!), в неожиданной динамике с резкими переключениями от *pp* до *ff*, в интереснейшем использовании виолончели (она передразнивает и гитару, и барабан, и кастаньеты, и скрип телеги!) и остальных инструментов (скрипка, например, передразнивает крик осла!)! Представляю, как такая музыка поражала воображение слушателей XVIII века!

– Только дилетантов! Особенно коронованных. А вот учёные немецкие и австрийские музыканты сразу бы нашли, к чему придраться. Во-первых, почти никаких модуляций, а уж тем более – контрапункта. Во-вторых, мои Квинтеты вовсе и не камерная музыка. Это скорее Дивертисменты в трёх частях. Они и по масштабам небольшие: ни долгих разработок, ни развёрнутых Финалов. Эстрада, самодеятельность – так сказали бы вы в своём XXI веке!

– И всё же, несмотря ни на что, вашу музыку обожали! Вот цитата из парижского музыкального журнала того времени: «Если бы бог захотел говорить музыкой, он бы выбрал музыку Гайдна. Но если бы всевышний сам бы захотел послушать музыку, он бы выбрал музыку Боккери-ни». Хотя ваша музыка кого-то и шокировала, но добавляла жгучего «перчика» к пресной учёной музыке немецких музыкантов. Она ослепляла своим темпераментом. Вот этот-то темперамент и непосредственность музыки ваших Квинтетов и спровоцировали Михаэля Гайдна и Моцарта на обращение к новому многообещающему жанру. Но они пошли, конечно, другим путём.

Михаэль Гайдн, например, установил новый состав инструментов: две скрипки, два альты и виолончель. Строеение цикла взял от Квартета. Написав в 1770 – 1773 годах несколько ярких Квинтетов, он показал пример Моцарту. И вот в 1773 году в Зальцбурге появляется первый струнный Квинтет Вольфганга, написанный, конечно же, из спортивного интереса – получится ли у него столь же яркое произведение, как у прославленного Боккери-ни? Однако, за ориентир он взял всё же последний из написанных Квинтет Михаэля Гайдна *C-dur*. Так возникло удивительное произведение – **Квинтет B-dur, K.174**. Хотите, я расскажу вам о нём?

– Конечно. Музыка Моцарта лишила меня покоя. Я очень хочу в ней разобраться.

– Итак, представьте себе, что только что в Вене семнадцатилетний Вольфганг написал свой первый «настоящий» Квартет *d-moll*, K.173, который придал ему уверенности в камерном жанре. Он во всеоружии:

готов снова и снова сочинять Квартеты, но их ему никто не заказывает. Не попробовать ли свои силы в новом жанре Квинтета, который можно вольнее трактовать за счёт малой известности в Германии? На фоне только что написанных Квартетов Квинтет В-dur и вправду во многом выигрывает благодаря свободе изложения. В глаза бросается эклектика этого сочинения, порождённого погоней сразу за четырьмя «идеалами». Вот они: 1) ваши Квинтеты, 2) Квинтеты Самmartини, которые Моцарт изучал в 1772 году в Италии, 3) недавно созданные Квинтеты М.Гайдна С-dur и G-dur, 4) собственные, напичканные контрапунктической учёностью Квартеты К.168–173. Однако эклектическая «адова смесь» вовсе не испортила сочинения – оно выглядит ярчайшей вершиной того периода и всеми приметам уже превосходит романтическую Симфонию №25 g-moll, К.183. Преимущество квинтетного жанра в том и состояло, что он занимал промежуточное положение между прозрачностью камерного стиля и полнотой симфонического изложения. Именно поэтому Квинтетам свойственна тяга к дивертисментности, серенадности, чего мы не заметим в Квартетах. О самой же музыке Квинтета В-dur можно сказать одно – она удивительна своей яркостью, рельефностью очерченных мелодий.

I часть, Allegro moderato начинается с напористой главной партии в итальянском стиле, которая сразу вносит энергичный импульс, предшествующий бурному развитию. Открытый, непосредственный характер мелодии воскрешает в памяти чудные мелодические изыски моцартовских Квартетов-Дивертисментов 1772 года. Главная тема переходит к альту, звучание которого привносит заметную теплоту и сердечность. Но неожиданно врывающаяся, полётная и взволнованная связующая партия даёт новый поворот событиям. Её лишь слегка успокаивает более строгая побочная. Внезапно всё затихает, как перед бурей, музыка в растерянности останавливается, словно спрашивая, продолжать ли дальше в том же духе или обратиться к большей серьёзности. Странный переход сводит все шутки «на нет» – после него бравурность предыдущей музыки теряет свою силу. В разработке конфликт обостряется, многозначительные вопросительные интонации снова заявляют о себе, приводя к неистовому выяснению отношений. Ясно, что после такой разработки реприза производит уже иное, серьёзное впечатление. «Поиски истины» в этом Allegro тем более впечатляют, что совсем недавно подобное было с силой запечатлено в сакраментальном ре-миноре Allegro Квартета К.173. Но этот «мажорный вариант» Allegro ни в чём по силе выражения не уступает предшественнику, хотя в конце свет всё же пробивает себе дорогу. Я часто повторяюсь, но всё же скажу: никак не верится, что эта глубоко-мысленная музыка написана семнадцатилетним пареньком.

II часть, Adagio Es-dur снова находится в плену итальянского влияния (наверное, и вашего!). Знакомое по Квартетам-Дивертисментам 1772 года начало главной партии – унисонные ходы по трезвучиям в низком регистре – настраивает на созерцательную мечтательность. В представшей нашему слуху элегии есть и доля печали: нежнейшая побочная партия проходит в миноре. Переключки скрипки и альты напоминают об Adagio из Серенад. И лишь разработка выпадает из общего томно-галантного тона: музыка выражает такое мучительное раздумье, которое нам предстоит услышать только в моцартовских откровениях самого позднего периода. Её поддерживает и задумчивая, отрешённая Кода на

материале главной партии, завершающая очаровательное, трепетное *Adagio*.

Ярко танцевальный, выразительный *Менуэт* броско выделяется среди музыки всего Квинтета. О, как здесь ошутимо влияние ваших замечательных Менуэтов! Аналогия с вашим известнейшим «шлягером», Менуэтом *A-dur* из Квинтета *E-dur*, ор.11 №5, очень наглядна: тот же моторный характер сопровождения, та же рельефность мелодии главной темы, те же контрасты *pp* и *ff* в *Trio*, те же переключки – эхо скрипки и альты. Менуэт хорош со всех сторон. А как бы он понравился «папаше» Гайдну!

Но главной находкой Вольфганга в этом Квинтете стал Финал. *IV часть, Allegro*, написана в чисто моцартовском, недавно найденном «новом квартетном» стиле. Полифония заявляет о себе с первых тактов одной из масштабнейших контрапунктических пьес Вольфганга того периода. Уже в главной партии слышны торопливые шаги самоуверенных бойцовских петушков, готовых к схватке. В связующей партии петушки ещё нетерпеливее точат коготки. Побочная партия – соперники вызывают друг друга на бой стремительно-утвердительными взлётами мелодии скрипок в терцию. Потрясающая схватка начинается в разработке. После контрапунктического фехтования клювами неожиданно в бой вклинивается главная партия, но реприза оказывается ложной (редкий приём у Вольфганга, рассмотренный у «папашы» Гайдна). Бой возобновляется с новой силой. Основательно пощипав перышки друг другу, петушки после небольшой передышки продолжают выяснение отношений в репризе. И даже в *Коде* они никак не могут успокоиться. Моцарт резко обрывает затянувшийся бой. Финал по своей мощи и масштабу приближается к симфоническим. Конечно, цельностью Квинтет *B-dur* не блещет, он получился пестроватым. Но в целом это сочинение выделяется особой эффектностью и значительностью содержания на фоне остальных произведений того периода. А вас поразило что-нибудь в этом Квинтете, маст-стро Боккерини?

– Конечно, контрапунктическое мастерство. Оно обогащает, оживляет музыку, раскручивает её, как пружину. Слушая такую музыку, находишься в постоянном напряжении, в ожидании сюрпризов.

– Ну, по части сюрпризов Вольфгангу до вас далеко! Да он специально и не заботился о сюрпризах. Для Моцарта важнее было музыкально самовыразиться всеми известными и неизвестными способами, что иногда и приводило к сюрпризам. Но они никогда не становились самоцелью. Казалось бы, после такой удачной первой «квинтетной пробы» Вольфганг должен был с головой окунуться в этот жанр. Но тут его пыл охлаждает отец, внушающий Моцарту мысль о бесперспективности этого жанра в Германии: Квинтеты здесь пока не в моде. Прошло десять лет, и ситуация в корне изменилась благодаря вашим Квинтетам, буквально взбудоражившим музыкантов всей Европы. Особенно увлёкся ими виолончелист-любитель, новый прусский король Фридрих Вильгельм, очарованный главенствующей ролью виолончели в ваших сочинениях.

– Прусский король ещё до возведения на престол заказывал мне Квинтеты для домашнего музицирования, надеясь отыскать в них оригинальную партию виолончели. А 21 января 1787 года он провозгласил меня своим придворным композитором.

– Узнав об этом, Моцарт понял свою недалёковидность в отноше-

нии Квинтетов. Как раз в это время его положение в Вене резко пошатнулось из-за интриг Сальери. Он давно лелеял мечту перебраться в Берлин, где музыкантов ценили больше, чем в Вене. Однако престижное место уже было занято вами. Всё же Вольфганг верил, что ваше назначение – временное явление, так как вы отказались выехать ко двору. Окончательно он уверился в этом, когда в начале следующего года вы, посетив Берлин и Вену, объявили, что возвращаетесь в Испанию.

– Действительно, я не нашел в себе сил изменить испанскому двору. Таким образом, в Берлине я числился как бы «по совместительству».

– Вот это обстоятельство и подтолкнуло Моцарта к решающему шагу. Он решил написать 6 Квинтетов и послать их с посвящением прусскому монарху. Пусть король сравнит их с творениями дилетантствующего виолончелиста!

– Конечно, я не знаю, как относился к моему творчеству Моцарт. Ведь даже в письмах он ни разу не упоминает меня.

– И это верный признак того, что он игнорировал ваши сочинения, не считая их настоящей музыкой.

– Мне-то понятно его предвзятое отношение к дилетанту из Лукки! Но я никогда не декларировал свою учёность, не зазнавался, не поучал никого. Я и сочинял-то всё «для собственного употребления», для обновления своего репертуара виртуоза. Нельзя же винить меня за то, что моя музыка так нравилась монархам?

– Вам нет необходимости оправдываться. Ваша музыка только выигрывала от своего дилетантизма, и хорошо, что она не знала правил. А каково было Вольфгангу, приученному отцом к выверенным формам, к учёному музыкальному языку? Ему нужно было «сломать» себя, свой стиль, чтобы чем-то выигрышно выделиться на фоне вас.

И вот он по-настоящему заболел «квинтетной» болезнью. Случилось это в самом начале 1787 года. Никогда ещё такого не происходило с ним: он начинает 6 Квинтетов в разных тональностях, от которых остались огромные, прекрасные фрагменты – почти готовые части (потом, в 1790 году к ним добавились ещё три таких фрагмента)! Чуть не доведя до конца, он безжалостно бросает их! Ни в одном жанре мы не заметим такой внутренней борьбы с самим собой! Это безумие можно сравнить разве что с «периодом Фуг» 1782 года. Наконец, в ужасе от своей беспомощности он берёт в руки партитуру Серенады c-moll, K.388 для духовых. Она ярка, экстравагантна, дика. Это как раз то, что надо! Не мешкая, Моцарт делает аранжировку для струнного Квинтета. Так рождается изумительный **Квинтет c-moll, K.406 (KE.516-b)**. «Двойная жизнь» этого произведения взывает к тому, чтобы я описала его дважды – для вас и для тех слушателей, кому милее его серенадный облик. Итак, по сути эта музыка относится к 1782 году, к концу «Первого Большого Минорного периода», оборвавшегося премьерой Оперы «Похищение из сераля». Почему Моцарт назвал «Серенадой» мрачное до-минорное произведение для духовых, сказать трудно: скорее всего, из-за состава инструментов. Зато в струнном варианте в этой музыке открылось её «второе дно», основой которого являются драматизм с элементами демонизма и злоеший «чёрный юмор».

Основное содержание I части, **Allegro** сводится к противоборству демонических тем рока (главная партия, элементы связующей, заключи-

тельная, разработка) и лирико-драматических тем героя-романтика, не желающего мириться со своей участью (II элемент главной партии, побочная, II элемент заключительной). И без того огромное напряжение неравной борьбы приводит к кульминации в разработке – стреттному проведению элементов главной партии, передающему дичайшее смятение чувств. Внезапная генеральная пауза символизировала конец противоборства, после которого немисливо продолжение: обе стороны потратили слишком много сил! Но неожиданно, без всякой подготовки вступает реприза, минорная музыка которой окончательно подавляет остатки того, что ещё не было стёрто в порошок в разработке. Даже побочная партия героя-романтика зловеще перекрашивается, словно призывая духов тьмы к мести за оскорбление. Кода на самой трагической ноте обрывает яркую театральную сцену, представшую перед нашими глазами.

– В этой музыке столько страсти, что её хватило бы на несколько произведений. Я тут же вспомнил куплет из любимого в Испании романа о Дон-Кихоте:

Что таит в себе опасность?

Страстность.

Кто виновен, что я мучусь?

Участь.

Кто судил, чтоб так и было?

Светила.

Значит, мне грозит могила

И лекарства бесполезны:

Ведь меня толкают в бездну

Страстность, Участь и Светила!

Кстати, слушая *Allegro*, я и представлял себе Дон-Кихота, выехавшего на бой с колдовскими ветряными мельницами, олицетворяющими зло. Их дьявольским крыльям нет никакого дела до романтических устремлений отважного и благородного идадьго. Они беспощадно сбрасывают его на землю, ломая не только кости, но и душу.

– Вами найден прекрасный образ, который можно «ввести» и в остальные части Квинтета *c-moll*. Так, например, II часть, *Andante Es-dur*, представляется молитвой Дон-Кихота, обращённой к избраннице его сердца Дульсинее. Тихое страдание трогательной мольбы оттенено побочной партией в ритме полонеза. Её красивейшая мелодия проводится дважды: сначала нежно (мечта об идеальной возлюбленной); потом – торжественно и полнозвучно (Дон-Кихот представляет, как он сложит к ногам Дульсинее свои многочисленные подвиги в её честь). После сомнений, промелькнувших тревожными бликами в разработке, мольба в репризе становится ещё упорнее, отчаяннее.

– Зато как красиво в репризе двойное проведение побочной партии в разных тональностях! Вот это бы точно понравилось прусскому королю!

– Да и в целом это *Andante* отличается особой эмоциональной устремлённостью, вводящей в настоящий экстаз. Магическая пьеса!

А вот III часть, *Menuetto* – снова царство мрака: танцевальность заменена суровым «шествием демонов». Пометка Моцарта «*in canone*» поясняет, что четырехголосие проводится каноном на протяжении всей части! Как вы оцениваете полифоническое искусство Моцарта?

– Остаётся лишь поклониться перед таким учёным мастерством. И какое остроумие в до-мажорном Трио: главная тема Менуэта как бы опрокинута вверх дном и проводится в мажоре!

– Моцарт пометил в Трио: «Trio in canone al rovescio», что значит («в обращении»). К тому же канону подвергаются сразу два мотива! Но, несмотря на головокружительную контрапунктическую игру, затеянную Вольфгангом на зависть многим композиторам, он ни на секунду не забыл о главном – о передаче душевного состояния подавленного роковыми силами героя. Какой экспрессии достигает внутренняя борьба несчастного рыцаря с самим собой (её-то и передаёт тревожно мелькающий, назойливый контрапункт), какие горестные признания слышатся во II части I раздела Менуэта! А отрешённое Трио показывает опустошенность, временное омертвление доселе страстной души Дон-Кихота.

И лишь в IV части, Allegro, наш герой словно оживает для новой борьбы, которую ему снова навязывает злой рок. «Ни шагу назад!», – даёт себе зарок Рыцарь печального образа. 8 Вариаций на энергичную, по-злому самоуверенную тему в темпе быстрого гавота выявляют все этапы нового столкновения врагов. Мужество и решимость героя в I Вариации, его переживания во II и нетерпение в III раздражают «демонов», преждевременно затевающих в IV Вариации свою победную пляску. Неожиданно V Вариация меняет ход событий: мажорная, хорального склада, она воскрешает святые образы Andante. Моления отпугивают «вражью силу», и она постепенно сдаёт позиции. В VI Вариации тема проходит почти в первоизданном виде, но все инструменты делают её проведение между собой. «Демоны» оказались не так грозны. А на помощь герою уже спешит верный оруженосец Санчо Панса, которому Дон-Кихот жалуется в VII Вариации (грустные вздохи переданы на редкость натуралистично!). Посетовав на невзгоды, идальго приободряется и, благодаря поддержке друга в VIII Вариации, наконец, улыбается! Забыв на время о несчастьях, друзья под музыку Коды находят утешение в стаканчике доброго вина.

– Прекрасно, прекрасно! Целый спектакль! Я, правда, тоже «баловался» этим, вспомните мой Квintет «Ночная стража в Мадриде»!

– Ваш «спектакль» ещё зримее. А Моцарт не любил выставлять «программу» напоказ. Он предоставлял каждому слушателю самостоятельно услышать то, что ему наиболее созвучно! Поэтому и существует такая свобода интерпретации его произведений, которая других композиторов, быть может, даже бы покорила. Но музыка Моцарта настолько многопланова и многолика, что какими бы гранями её не поворачивали, она остаётся такой же загадочной и прекрасной.

Следующий Квintет C-dur, K.515 Моцарт написал не с первой попытки. Сначала он начал Квintет в B-dur, написав 122 такта чудесного Allegro до разработки. Оставалось поработать час-другой, и Allegro B-dur, K.514-a было бы завершено. Но что-то в последний момент оттолкнуло его от начатого эскиза, и он начинает новый Квintет в простейшей тональности До-мажор. Но и здесь странные сомнения преследуют его – он отбросил уже начатые (и прекрасные!) Andante F-dur, K.515-a и Allegro C-dur, K.515-c, которое довёл до 72 тактов. Всё же в апреле 1787 года он выбирает окончательный вариант, и так рождается очередной шедевр камерной музыки. Масштабы и внутренняя насыщенность музыки выводят это произведение за рамки ансамблевой музыки. Перед нами

подлинная камерная Симфония – сродни «Фореллен квинтету» Шуберта или «Флорентийскому секстету» Чайковского.

– Представьте себе, что я знаю этот До-мажорный Квинтет, он вышел в печать одним опусом с соль-минорным. Правда, их партитуры попали ко мне уже после смерти Моцарта. До-мажорный Квинтет потрясал изобилием новизны! Это было понятно лишь нам, его современникам. Правда, Моцарт обращался своей музыкой лишь к кучке настоящих музыкантов. Лично меня его опусы ещё как задевали за живое! Я прямо на ходу менял свои взгляды. Хотя, наверное, и в другие эпохи ощущалось сильнейшее воздействие музыки Моцарта?

– Не всегда. Последующие поколения уже не могли охватить его искусство во всей полноте, ибо на смену сложному и напряженному драматическому словарю музыкального языка Моцарта пришли совсем иные стилевые направления, непосредственно ориентированные на чувство. Для понимания музыки XIX века не требовалось музыкального образования, здесь достаточно было простой музыкальности. Музыканты в те времена вообще не любили учиться – ни у новых, ни у старых мастеров. Те же единицы, которые понимали значение музыки Моцарта и учились на ней, половину своего музыкального «багажа» должны отнести на его счёт. В результате Моцарт «вывел в люди» Бетховена, Шуберта, Шопена, Бизе, Гуно, Грига, Чайковского. Я перечислила вам так называемых «моцартианцев».

– Тогда отнесите к этой касте и меня. Я действительно учился на музыке Моцарта. Остаётся лишь сожалеть, что она так поздно попала мне в руки. Ну, а вам-то чем интересен сложный До-мажорный Квинтет?

– I часть, Allegro сразу же вовлекает в атмосферу таинственного ожидания чуда. На фоне упорно стучащего аккомпанемента восьмыми в средних голосах («секундомер» включён!) в диалог вступают гордая виолончель и трогательная скрипка. Во всём присутствует какая-то сказочность, что подтверждает и мечтательный уклон партий в области субдоминанты. А «секундомер» и поочерёдные взлёты скрипки и виолончели всё подгоняют и подгоняют музыку вперёд. Между тем, эта музыка не знает зла, она добрая, с приподнятым тонусом, будто запечатлевшая радость Золушки, к которой с небес спустилась добрая Фея. В заключительной партии уже слышен их задушевный диалог. В разработке добавляется и драматическая выразительность (Фея предупреждает Золушку о том, что в полночь все чудеса исчезнут).

– Такой разработки до этого я не слышал: не перевести дыхания вплоть до самого органного пункта перед репризой! Если говорить об образах вашей сказки, то звуки фантастической лунной ночи, мчащейся кареты, нетерпеливо бьющегося сердца – всё слилось в единое состояние: ожидание чуда. И Кода под стать огромному Allegro, в ней снова по очереди всплывают все романтические начальные образы.

Ну, а II часть, Menuetto, Allegretto – сказочная серенада. Наверное, ваша Золушка уже на балу!

– Несомненно, I часть Менюэта передаёт нам атмосферу бала, в которую постепенно вовлекается Золушка. Стихий танца окончательно проступает в Trio F-dur, которое устроено как мини-соната.

– Вот это похоже на меня: я имею в виду продолжение Trio, его побочную партию, где обе скрипки и оба альты, объединённые попарно, параллельными октавами начинают необычное витиеватое движение,

похожее на вальсирование по скользкому паркету. Очень красиво!

– Именно под этот «вальс» Золушка и знакомится с Принцем. В следующем построении так и слышен его вопрос: «Кто Вы?». Слышны не только последующие нежные реплики обоих, слышны (видны!) даже взгляды! Зримое выяснение отношений!

Эта же наглядность переходит и в III часть, *Andante F-dur*, где любовный дуэт продолжается на фоне замедленного танца. Вступление альты похоже на речитатив Принца, опечаленного вестью о скором уходе Золушки.

– А первая скрипка так трогательно поддерживает высказывания оробевшего альты, подражая интонациям человеческой речи, что возникает впечатление, будто мы стали невольными свидетелями весьма интимного диалога.

– Имитация человеческой речи – частое явление в камерной музыке Моцарта, что лишний раз доказывает её театральные истоки. Конечно, *Andante F-dur* – наиболее субъективная часть Квинтета. Здесь есть и лирика, и тонко воплощённый драматизм, но всё служит одной цели – раскрытию психологического состояния «переживания героев друг за друга». И не важно, кто за кого переживает, важно – как. А уж если мы сопереживаем несуществующим героям, значит, цель достигнута точно!

– А что же тогда вы скажете о быстром Финале? В нём уже не до переживаний!

– Обратите внимание: в Финале, *Allegro*, снова включился «секундомер», отсчитывающий последние минуты Золушки во дворце. На фоне быстрого танца главной партии, подгоняющего Золушку к побегу, слышны добрые уговоры Принца. Музыка постепенно динамизируется, вовлекая слушателя и в кутерьму праздничного хора, и в сопереживание героям. Удивляет отход Моцарта от строгих форм: эта рондо-соната имеет две лишние разработки в экспозиции и репризе. Разработочность проникла во все партии Финала. Действительно, перед нами кутерьма, но захватывающая идеальной взаимосвязью мимолётных настроений. Как и весь Квинтет, Финал наполнен романтическими субдоминантовыми гармониями, и это придаёт музыке некую эфемерность, таинственную сказочность.

– И впрямь мы побывали в сказке, добрый конец которой уже предвосхищён Моцартом в последних звуках праздничной Коды. Я же, как специалист, хочу подчеркнуть также мастерскую инструментовку этой «камерной Симфонии», как вы изволили выразиться. Введение второго альты дало Моцарту массу различных комбинаций инструментов. Ансамбль как бы поделился на две группы из трех голосов, причём альты вступают то как басовые инструменты, то как мелодические. Это даёт свободу виолончели. Становится возможным её диалог с первой скрипкой, в то время как средние партии, объединившись, создают фон. Как раз в начале Квинтета *C-dur* это хорошо слышно. А какая свобода открывается для любимого Моцартом контрапункта! Жанр Квинтета был просто создан для таких музыкальных «архитекторов», как он! Но такого объединения учености и глубины музыки, как в следующем соль-минорном Квинтете, нет больше даже у самого Моцарта. Когда я слушаю его, то становлюсь больным. Мне кажется, что и Моцарт создавал сей шедевр в болезненном состоянии.

– Он здесь приоткрывает такие тайники души, которые не снились и психоаналитикам. А такая операция для любого человека очень болезненна. И так, перед нами то редкое произведение, которое Вольфганг пишет о себе. А как его воспринимали в ваше время?

– На вид оно казалось гораздо проще Квинтета C-dur. Удивлял бесконечный минор, беспросветность музыки. Но если в до-минорном Квинтете (про Дон-Кихота) основой являлись драматизм и конфликтность враждующих партий, то здесь всё было во власти лирики и поддерживало одно-единственное состояние болезненной разочарованности. На многих такая музыка наводила тоску и этим отпугивала. Меня это не касается: я и сам отдавал дань меланхолии – вы, наверное, почувствовали это по моим Квинтетам a-moll и d-moll. Но у Моцарта в Квинтете g-moll чувствовалась не просто тоска, а душевная трагедия, сильнейший надлом. Может быть, в его жизни тогда случилось что-нибудь скверное?

– Да нет. Он в это время взялся за Оперу «Дон-Жуан», этим-то всё и объясняется. Острейший минорный кризис сопровождал создание Оперы весной и летом 1787 года. Его апогей пришёлся на **Квинтет g-moll, K.516.**

Уже начальная тема I части, *Allegro* создаёт впечатление полной безнадежности: отчаянное, даже раздражённое стремление вверх постоянно никнет от режущей боли хроматизированных нисходящих оборотов. Тревожность усугубляется рваными фразами мелодии и судорожной пульсацией восьмых в сопровождении. Соль-минор оказывается фатальным – Моцарту никак не вырваться из него! В нарушение всех правил он и побочную партию проводит в основной тональности (такого парадокса мы у него больше не встретим!)

– Формально это и не побочная, а связующая. Но так как других тем в этом *Allegro* не возникает (ещё один парадокс!), то будем считать её побочной. Эта вторая тема, несмотря на печаль, более мужественна и решительна. Самое характерное в ней – восходящий скачок в третьем такте на нону. Этот скачок дальше становится навязчивой, болезненной деталью, подавляющей всё остальное.

– Лейтмотивом! Скачок меняет очертания, звучит в разных регистрах, но остаётся самым упорным в своём неистовстве оборотом. Заключительная партия родственна звеньям главной, да и заканчивается экспозиция напоминанием мотива главной партии (опять парадокс!). И всё же самое веселое, то, что проникает в подсознание, заключается в том самом болезненном скачке на нону (недаром Моцарт подписал его крупно *Sforzando*), даже несмотря на то, что в конце экспозиции он «прячется» от нас. Ружьё обязательно должно выстрелить, и оно стреляет в самый страшный момент – в разработке.

– Гениальнее этой короткой разработки, мне кажется, не существует. Отклонившись к субдоминанте с помощью оборота из первой темы, Моцарт в мрачнейшем es-moll проводит вторую. Пока она путешествует по тональностям, адский скачок не теряет времени и просачивается во все регистры, ко всем инструментам. Так и хочется съехнуться в комок и отгородиться от кошмара, который следует дальше: рваные острия скачков на нону наползают друг на друга и скребут, как наждак по стеклу.

– Физически больно слушать, психически ещё больнее. Так «кошки скребут на сердце» у Вольфганга. Эти несколько тактов вносят долю той самой иррациональности, которая так обескураживает в творениях Мо-

царта. В этот момент что-то «запредельное», как образ из кошмарного сна, леденит кровь, и в то же время рождает чувство сопричастности к страданиям полностью обнажившейся души. Психологический «триллер» продолжается и в репризе. Соль-минор в ней непреклонен. Уже с первых её тактов начинается новая разработка (опять парадокс!) на основе мотива главной темы с интонацией «вздоха». Она полна отчаянья. Полная подавленность превалирует в репризе до самой Коды. Мелодия рвётся на всё более короткие звенья, как будто задавая повисающие в воздухе вопросы. И апофеозом трагедии звучит самое последнее высказывание – проведение побочной партии (опять парадокс!) с искажёнными от боли скачками. Так заканчивается этот сплошной «крик души», хотя ясно, что конца ему не будет.

– Ничего похожего я в своей жизни не слышал. *Allegro* потрясает своим психологизмом!

– Это не просто психологизм, это натурализм какой-то! И то, что здесь оказалось столько парадоксального, как раз говорит о том, что Моцарт сочинял *Allegro* в состоянии такого аффекта, что ему было совершенно не до правил.

– А дальше начинается Менуэт, который ещё больше обостряет трагичность I части. Танцевальность отсутствует вовсе. Опять рваная мелодия с дикими *sforzando*, кстати, родственная обеим темам *Allegro*. Это как бы естественное продолжение I части, попытка досказать то, что ещё не досказано. Более резкий характер музыки предоставляет нам увидеть первопричину пессимизма *Allegro* – роковое, дьявольское Зло, обрушившееся на хрупкую душу творца.

– Согласна. Менуэт зол. Суровая поступь фатума не знает пощады. Обрывы мелодии на *sforzando* подтверждают это. Но Моцарт не пытается бороться. Он урезонивает «врага» мягкостью ответных интонаций, жалобными ламентозными фразами. Так образуется диалог Зла и Добра. В Trio G-dur настроение просветлилось бы, если бы ни странные фоновые трели, которые вносят беспокойство. Какая-то чертовщина во всём, она не даёт надежды и здесь (недаром мелодия Trio выведена из главной темы Менуэта). «Ни сна, ни отдыха измученной душе!» Будет ли передышка в этой веренице страданий?

– Ею могла бы стать III часть, Adagio ma non troppo, Es-dur. Моцарт даже пометил «*con sordini*» – с сурдинами. Имеется в виду приглушенное звучание. Возможно у него и было такое намерение – приглушить голос боли, и первая тема тому свидетель. Она вырастает из робкой, смиренной молитвы, желающей сбросить весь гнёт предыдущего страдания. Но уже в третьем такте возбуждение нарастает, и снова в душе Моцарта начинается странное самокопание.

– На этот раз процесс ещё субъективнее: тончайшие градации переживаний разветвляются сразу по нескольким направлениям. Мужественные порывы сменяются робостью перед неизбежным, суровость переходит в нежные излияния-уговоры неласковой судьбы, не реагирующей ни на какие доводы. Неожиданное зависание отдельных робких междометий явно ведёт к перелому. Он ужасен: как будто по сигналу свыше трогается в путь похоронная процессия по направлению к Голгофе, куда на распятие тащат душу Моцарта! Этот раздел звучит в тональности *b-moll*, символизирующей остановку времени. Настойчиво стучащее сопровождение, которое уже встречалось нам в I части (и встретится

в Adagio IV части) – своего рода лейтмотив перехода времени в другое измерение. Ко всему добавляется зловеющий мотив альты, обострённый «секундой Смерти», к тому же напоминающий о трагедии первых частей (этот мотив там уже встречался). Душа всё же надеется выпорхнуть из ещё не заколоченного гроба, стремится ввысь, и в В-dur вроде бы вырывается из тисков смерти, но...остаётся в том же безвременном измерении и, полетав 8 тактов, возвращается в исходное положение. Снова мистика, но ещё кошмарнее, чем в разработке I части! Adagio представляет собой сонатную форму без разработки, поэтому всё повторяется дважды с возвращением в конце в Es-dur. В Коде душа посылает в бесконечность последние жалобные междометия.

Судя по сохранившемуся наброску **Rondo g-moll, K.516-a**, Моцарт хотел завершить Квintет соль-минорным Рондо в размере 6/8. Зная его способности в этом размере, да ещё в миноре, можно представить, что Финал должен был стать средоточием трагического напряжения, отображённого в предыдущих частях. Но неожиданно Вольфганг принимает другое решение: делит Финал на две неравные части – соль-минор остаётся за медленным вступительным Adagio g-moll, а продолжением является Allegro G-dur в форме рондо-сонаты.

– Я считаю его решение обоснованным: нельзя держать слушателя в постоянном напряжении в течение такого протяжённого произведения! Потому-то Моцарт вступительное Adagio и написал таким лаконичным, хотя его содержание весомее всего остального и потрясает силой глубочайшей скорби. Это похоже на похороны.

– Похороны собственной души. Они продолжаются всего 38 тактов – столько длится беспрецедентное вступление к IV части, Adagio. Снова соль-минор. Ко всем ужасам предыдущего (стучащий ритм, никнувшие похоронные интонации) добавляется «лейтинтервал» малая секунда (м.2), являющийся носителем «Темы Смерти» у Моцарта (см. Сонату a-moll, K.310, Концерт №22 Es-dur, II часть). Красноречива буквально каждая нота!

– Действительно, создаётся впечатление, что сплав тем предыдущих трёх частей спрессован в минимальную по масштабам «выжимку», которая приобретает тем большую выразительность. Проникновеннее музыки мне не доводилось слышать!

– В этом Adagio, как в памяти компьютера, Моцартом закодировано огромное количество информации о собственной личности. Фактически это эпитафия самому себе! На фоне похоронного сопровождения звучит душераздирающий монолог первой скрипки, в котором Моцарт рассказывает нам о себе то, что желал бы услышать во время собственного погребения. И эта музыка так же прекрасна, как прекрасен он сам! Ни добавить, ни убавить!

После многозначительного замедления начинается мажорное Allegro G-dur в форме рондо-сонаты, в ритме сицилианы. С ним нужно особо разобраться. Как считают некоторые моцартоведы, это опять тот случай, когда Моцарт идёт на угождение публике, не желая оставлять мрачный след в сознании слушателя (как, например, в Концерте d-moll, K.466 или в фортепьянном Квартете g-moll, K.478). Но те произведения не носили такого интимного, личностного характера, как данный Квintет. Убедившись в необычайной исповедальности и глубокой связи предыдущих частей, мы невольно ждём совсем иных объяснений. Логичными

кажутся лишь две версии. Первая, наверное, окажется за вами.

– Я думаю, что Allegro изображает «праздник жизни», продолжающийся после смерти души Моцарта. Музыка выдержана в стиле Гайдна. Она гармонична, жизнерадостна, проста на слух и очень красива. В моём понимании – это показ мирской радости: в эпизодах прелестные, светлые мелодии чередой пролетают в ритме быстрого лендлера, имея желание стать ещё подвижнее, веселее, полнокровнее. Всё вместе объединено оптимизмом, верой в прекрасную жизнь на планете Земля, которая непременно наступит... после его ухода, о котором, правда, уже не слышно сожалений.

– Да, это первая версия. Для того, чтобы выдвинуть вторую, посмотрим повнимательней к самому тематизму Allegro. Вы ведь даже не упомянули главную тему (рефрен), и я знаю, почему: она безлика, «выхолощена». Сплошная диатоника (хроматизмы исчезли и в эпизодах!), гармония представляет собой топтание на тонике с добавлением малюсенькой «доминанточки» в седьмом такте (как это вообще не похоже на Моцарта!). Более плоскую, «стерильную» мелодию трудно найти даже в самых непритязательных творениях Вольфганга. Следуйте за моей мыслью дальше: исчезли все до единого «лейтинтервалы», «лейттемы», вообще значимые (семантические) обороты, почти исчезла полифония (в это даже трудно поверить!), модуляции в далёкие тональности. Одним словом – исчезли страсти! Что же это за показ жизни без страстей, «за страстями»? И тут вспоминается фортепьянный Концерт №27 В-dur, К.595, где звучит очень похожее по замыслу финальное Рондо (в этом же размере 6/8!). Всё сходится: Моцарт изображает нам вовсе не жизнь на Земле, а рай, в который попадёт его душа! Ух, и «красотища» там будет – без чувств, без страстей, без жизни! Одно праздничное пустозвонство!

Принимая вторую версию, мы тем самым связываем в логичный узел все части Квинтета, при этом вырисовывается и общая концепция: нужно ли выдерживать творцу «крестные муки», чтобы потом попасть вот в такой «рай»? Не напрасна ли вообще сама жизнь, стóит ли она таких мучений? Вот вам и «Фауст» в чистом виде, только более сконцентрированный! Признание того, что Квинтет g-moll Моцарта – одно из величайших созданий человеческого духа за всю историю Земли, – естественно вытекает у любого вдумчивого слушателя. Тем более странно, что это гениальнейшее произведение почти не исполняется!

– Трудно в это поверить! Наверное, другая музыка затмила людям разум в XXI веке, хотя я не верю, что она намного достойнее!

– Да нет: всё проще: многие ещё «не доросли» до музыки Моцарта, и составители программ в том числе. Ведь в XVIII веке тоже не все были в восторге от этого Квинтета?

– Но я-то с самого начала был покорен им. Мои раздумья в Квинтете d-moll явились откликом на шедевр Моцарта. Под впечатлением от этого Квинтета я стал намного чаще обращаться к минору, как выразителю человеческих страстей. Хотя Моцарт в этом недосыгаем. Но почему Моцарт не продолжил дальше начатую серию, не из-за меня же?

– Нет, не из-за вас. Во-первых, он узнал, что прусский король не любит затяжных произведений, а оба последних Квинтета получились у Моцарта внушительными, протяженностью 32 (С-dur) и 35 (g-moll) минут (для сравнения: ваш самый протяженный Квинтет продолжается 15 минут). К тому же его отвлекла работа над «Дон-Жуаном». Но самое

неприятное заключалось в том, что в апреле 1787 года нужда заставила Вольфганга хлопотать об издании трех Квинтетов по подписке, о чём было объявлено в газете. Подписка не имела успеха! Таким же провалом закончилась и повторная попытка! И только в 1790 году, то есть через 3 года, Вольфганг с трудом уговорил издателя Артариа за гроши принять в печать хотя бы два Квинтета – C-dur и g-moll!

– Вот почему современники и не знали их! Величайшие творения камерной музыки Моцарта даже не были исполнены при его жизни! Какая несправедливость!

– Не по своей воле отвлекшийся на три года от любимого жанра, Вольфганг несказанно обрадовался, когда в 1790 году три Квинтета заказал ему венгерский скрипач Иоганн Тост, для которого сочинял и Гайдн. Крупная сумма, обещанная за Квинтеты, ещё больше воодушевила его: он был кругом в долгах. Так появляются два последних Квинтета D-dur и Es-dur, третий же он не успел написать. В целом эти Квинтеты намного жизнерадостней предыдущего «триптиха», так как созданы в период «мажорного затишья». А вы их знаете?

– Нет, они не дошли до меня, а жаль. Наконец-то мне доведётся вместе с вами послушать их. А вы пока расскажите о первом.

– **Квинтет D-dur, К.593** – на редкость многозначительное произведение, правда, рассчитанное на знатоков, каковым и был Тост. I часть вообще необычна: она обрамлена двумя проведениями Larghetto, образующими вступление и заключение. Такой вид у Моцарта Allegro приобрело впервые. Larghetto глубокомысленно: шесть раз величавому басовому мотиву виолончели отвечают лирические фразы остальных инструментов, а всё вместе подёрнуто дымкой невыразимой печали. В робкой вопросительной интонации последней фразы содержится нечто болезненно-страждущее. Что-то ждёт нас впереди?

Но вот вступает главная партия Allegro, и нас как будто передёргивает: звучит банальная, немелодичная тема с резкими акцентами, напоминающая выкрики ослов! «Нахальство» этой темы кажется вызовом. Однако постепенно всё проясняется: Моцарту нужен такой обескураживающий толчок, чтобы разбудить внимание «воспитанного» слушателя! Дальше всё слушается на одном дыхании. Развитие приобретает невероятно бурный характер, подчёркнутый контрапунктом. Экспрессия роднит это Allegro с аналогичной частью из струнного Квартета F-dur, К.590: такая же страстность, в которой масса смежных состояний от гнева до ликования. Темперамент страстной натуры Вольфганга переходит в бунтарство разработки с великолепными модуляциями, динамикой, полифоническим развитием. Арсенал всех возможных средств брошен на то, чтобы возбудить слух до состояния ответного резонанса. Сильнейшее возбуждение переходит и в репризу, успокаивающуюся только к концу – неожиданно снова вступает Larghetto, теперь, вместе с Кодой звучащее как мораль вслед прозвучавшему Allegro. А мораль такова: «неправда ли, в самодовольстве нашей розовощёкой аристократии есть нечто ослиное?». И словно в подтверждение своего вывода Моцарт на прощание ещё раз цитирует «ослов». Остроумная месть филистерам, всю жизнь окружавшим Вольфганга!

– Allegro и мне напоминает басню. В развязке сквозит ирония. Моцарт как будто возмущается: «Смотрите-ка, сколько я ни воевал, а ослы остались ослиами». Это похоже на меня: я любил передразнивать что-

нибудь нелепое и заканчивать пьесы такой же, как у Моцарта, ухмылкой.

– Но это вы обычно делали в Финале. А Моцарт, усмехнувшись в I части, во II части, Adagio G-dur, наоборот, становится крайне серьёзным, впадая в молитвенный экстаз. Молитва обрастает сомнениями, которые неожиданно переходят в трагедийный пафос побочной партии в d-moll. Из груди отверженного, непонятого творца вырываются неистовые «крики души», начисто лишаящие спокойствия слушателя.

– И этот «глас вопиющего в пустыне» передан через крайне контрастные сопоставления резких выкриков и тихих, умоляющих ответных вздохов вперемешку с рыданиями. Резкие контрасты были и моим основным приёмом, они близки мне по духу, но возможно ли с их помощью отобразить процесс переживания сильнее, чем это делает Моцарт?

– Вы сами ответили на свой вопрос. Дальнейшее напоминает магию: наши чувства захвачены в плен силой музыки до самого конца произведения. Не оторваться!

– Захвачены! Как верно сказано! Но я, поддавшись невыразимому чувству, композиторским слухом прослеживаю ещё и удивительное мастерство инструментовки, контрапункта, тональных сопоставлений. А как необычна порхающая заключительная партия, отражающая нечто «иррациональное», как однажды вы уже заметили в подобный же момент соль-минорного Квинтета!

– Там мистика проявлялась в «остановке времени», здесь же совсем другое ощущение: мы как будто попадаем за порог осязаемого, в бесчувственное «зазеркалье», возникшее после слишком сильного потрясения. Такое же чувство возникает и в разработке, где нисходящие скачки будто погружают сознание в область «помрачения». Не знаю, как у вас, но у меня болезненная фантазмагория Adagio вызывает в воображении вереницу ярчайших сюрреалистических видений.

– Для меня же эта пьеса скорее лирическое откровение, даже несмотря на трагизм побочной партии. Молитва смягчает голос беды и под конец возвращает душе благословенный покой.

И недаром после Adagio начинается бойкий Менуэт, характером напоминающий гайдновские Scherzando. Мужественная, вернее, мужицкая тема крайних разделов переходит от первой скрипки к виолончели, расцветивается задорными акцентами на слабых долях такта, пунктирными «мазурочными» подголосками и энергичным канонем в конце. Trio тоже пронизано простонародным лукавым юмором. Восходящие мотивы и грациозные ответные фразы затеяли в нём увлекательную переключку. А как колоритно использовано *pizzicato!* Оригинальная, хотя странно грубоватая пьеса!

– Но оригинальнее и феноменальнее замыкающего Квинтет Allegro, IV части не найти ни в одном камерном ансамбле Моцарта! И хорошо, что у Финала есть два варианта (сам Вольфганг оставил оба, они отличаются лишь видоизменением мелодии главной партии, ставшей более яркой во II варианте), которые обычно исполняются один за другим (первым исполняется II вариант!). И после каждого я вслух говорю «здорово»! Здорово и то, что можно дважды растянуть удовольствие! Безумный бег, затеянный Моцартом, чем-то напоминает бег в Финале Квартета F-dur, K.590, созданного в это же время. Вообще, оба эти произведения очень близки по духу и отмечены особой своенравностью и выдумкой. Итак, начинается ускоряющийся, сбивчивый бег в ритме

тарантеллы (6/8), сумасшедший от контрапунктической горячки. Побочная партия, не противоречащая главной, переходит в пятиголосное фугато, а с разработки настоящая вакханалия полифонического развития не даёт перевести дух: фугато на прямом и обращенном мотивах главной партии, а в репризе соединение главной и побочной тем в виде двойного фугато с четырёхголосной канонической секвенцией! Сложнейшие конструкции переходят одна в другую самым естественным образом, при этом нагромождение голосов не лишает музыкального движения ни лёгкости, ни грациозности. Как будто так само собой получается.

– Да и у меня ни разу не возникло впечатления, что Моцарт пользуется контрапунктической техникой демонстративно или нарочно. Чувствуется, что полифония – его родной язык. По сложности он не имеет себе равных в XVIII столетии!

– В любом столетии. Ну, а данную конструкцию можно смело поставить в один ряд с Финалами Квартета К.575 и Симфонии «Юпитер». Однако контрапунктический «беспредел» не должен заслонить от нас мелодические и гармонические красоты, которым тут тоже есть место. Постоянные тональные сдвиги, начиная со второго проведения главной партии, сообщают этой музыке даже современное XX веку свойство: частую сменяемость кадров, как в монтаже кинофильмов (в музыке Сергея Прокофьева это было обычным явлением). Но Allegro всё равно стоит за порогом всех стилей, потому что его музыка иррациональна и походит на «бег в никуда» по краю пропасти! А от кого бег, понятно – предыдущие части продемонстрировали нам столкновение с «ослиным» самодурством (I часть), с непониманием и вероломством близких (II часть), с неотёсанной грубостью окружения (III часть). Только бег-то от них заканчивается, скорее всего, сердечным приступом!

– А мне Финал показался очень весёлым!

– Можно и весело умереть! А по-настоящему весёлым у Моцарта получился следующий, последний Квинтет Es-dur, К.614. Это вообще его самый озорной камерный Ансамбль. Но не надо думать, что он легковесен. Как раз в нём очень много новизны, той самой, которая появилась у Моцарта незадолго до смерти. Стиль Квинтета Es-dur совершенно отличается от стиля предыдущих и даже от стиля недалёкого соседа К.593. Вспышка радости и жизнелюбия имеет гайдновские черты, но разработано всё по-моцартовски. И, несмотря на внешнюю простоту и кажущуюся незатейливость, перед нами самый сложно устроенный Ансамбль. Чего здесь только нет!

Прежде всего озорство пробралось в I часть, Allegro di molto. Задорная «охотничья» тема в размере 6/8 задаёт тон и тут же начинает трансформироваться. Вот она уже передразнивает порхающих птичек и плавно переходит в более напевную побочную, которая до краёв напоена весной, как и каждая нота в этом Квинтете. Разработка начинается вспышкой дикой радости, в ней нет и намёка на обычный моцартовский драматизм, присущий разработкам. Трансформация начальных мотивов коснулась и репризы – всё в ней течёт, всё изменяется. Озорство, да и только!

Ещё озорнее II часть, Andante B-dur, Рондо. Ещё недавно медленные части у Моцарта были средоточием серьёзности. А нынче в ритме гавота порхают резвые птички, чирикавая в контрапунктических перекличках. Шутка пробралась и в форму: перед нами монотематическое рондо с

постоянными трансформациями начальной темы. Средний Эпизод – настоящее опьянение от весны, состояние, близкое к экстазу. Очень интересен и Эпизод перед последним проведением рефрена: фуигированное изложение приводит к жгуче-диссонансирующим сочетаниям, и фальшь даже специально подчеркнута. Снова озорство!

Ещё озорнее III часть, Menuetto, Allegretto Es-dur. Очень «гайдновский» Менуэт отличается броскостью, оригинальностью сочетания прямого и обращенного варианта танцевальной темы и тембровых переключений. Trío (тоже Es-dur!) представляет собой залихватский быстрый лендлер на «волыночном» басу.

– Тут я уже не могу удержаться! Как остроумно задумано: сначала тему Trío проводит первая скрипка, во второй раз она вовлекает альт, в третий – ещё и вторую скрипку. Под конец три инструмента в октаву проводят снова эту же мелодию, приобретающую поистине величавый размах! Вот этот приём я бы позаимствовал!

– А Моцарт подсмотрел его у Гайдна. Но в самом деле получилось здорово! Озорство, да и только!

И ещё озорнее (озорство выросло в 4 раза!) – замечательный «кунштюк» IV части, Allegro. Здесь Моцарт снова посылает привет «папаше Гайдну», избирая монотематическое Рондо, включенное в трехчастную полифоническую форму (вдумайтесь!). Радостный танцевальный рефрен перемежается такими неслыханными контрапунктическими построениями, что можно, не задумываясь, увеличить список конкурентов Финала Симфонии «Юпитер» ещё на одно наименование. Вольфганг дарит охапку юмора и доброй иронии на прощанье любимому Гайдну: это его последнее произведение, обращённое к незаменимому другу и учителю.

– Очаровательный Квintет! Так бы слушал и слушал снова. Как жаль, что на этом обрывается чудесная цепочка, хотя символично, что цикл дотеле серьёзных Квintетов завершается с радостью и иронией!

– Хотя цепочка совсем и небольшая, но дорогого стоит! Фактически **6 струнных Квintетов Моцарта** – это драгоценная элита, непреодолимый раритет музыкальной культуры, ступень новаторского музыкального мышления XVIII века с прорывом в XIX и XX столетия. И во Вселенной Моцарта Квintеты объединены как бы в «элитарный клуб», возвышающий их над всеми другими жанрами пиками интеллектуальности и чувственности! Метеоры Квintетов ближе всех подлетают к центру Вселенной, они знают о тайне творчества Моцарта почти всё! А теперь, маэстро Боккерини, я хотела бы узнать ваше окончательное мнение о Квintетах Вольфганга!

– Мне предстали настоящие поэмы в звуках, отразившие самые разные настроения автора. Конечно, моему сердцу наиболее близок Квintет соль-минор. А как композитора, больше всего меня в Квintетах поразило свободное виртуозное владение Моцартом контрапунктом. Никто из нас, современников, не был способен дотянуться до такого уровня. Наверное, Моцарт с детства занимался строгим стилем?

– Конечно, занимался. Сочинял темы для Канонов, Антифоны, Фуги, анализировал произведения старых мастеров, даже делал аранжировки старинных Фуг.

– А аранжировки-то зачем – это же не своё, чужое!

– Делая аранжировки клавирных Фуг для струнного Квartета или

Трио, он как раз и постигал звучание контрапункта в ансамбле. Вольфганг был даже рад, когда барон ван Свитен в 1782 году поручил ему переложить для струнного Квартета 5 Фуг из II тома ХТК И.С.Баха. Сохранив в неприкосновенности баховский текст, Моцарт поручил голоса различным тембрам, для удобства исполнения ему, правда, пришлось транспонировать две Фуги в ре-минор и до-минор. Обработка пяти Фуг Баха, К.405 стала настоящей школой для Вольфганга. Он был одним из первых, кто открыл слушателям произведения всеми позабытого великого Баха. В другой раз он обратился к органным Сонатам и Фугам из I–II частей ХТК и из «Искусства фуги» И.С.Баха. Так как печатного издания этих произведений не было, а рукописные ноты содержали лишь 6 Фуг (среди них одна оказалась Фугой В.Ф.Баха), Моцарт решил сам сочинить к ним 4 вступительных Adagio для струнного трио, К.404-а. Они получились небольшими, но выразительными, особенно Adagio g-moll к Фуге И.С.Баха и Adagio f-moll к Фуге Фридемана Баха. Так он учился «орудовать» контрапунктом в струнных Ансамблях.

– Конечно, жанр Квинтета с пятью инструментами давал большой простор для полифонии, но не уверен, смог бы Моцарт создать такие сложные конструкции при двух-трёх инструментах?...Посмотрите, откуда-то сверху на нашу скамью падает нотный свиток! Я поймал его. Почерком Моцарта ноты озаглавлены «Divertimento».

– «Дивертисмент»? Не странно ли? Какое отношение может иметь произведение в лёгком танцевальном жанре к нашему разговору о контрапункте? А каков состав инструментов в партитуре?

– Скрипка, альт и виолончель.

– Так это струнное Трио? Как же я сразу не догадалась, что перед нами блестящее, вдохновеннейшее создание Моцарта – струнное Трио Es-dur, К.563. По словам Эйнштейна, «самое совершенное, самое изысканное Трио из всех существующих на нашей земле».

– Причём же тогда название «Дивертисмент»?

– Формально это Трио имеет все черты Дивертисмента: 6 частей с двумя Менюэтами и двумя медленными частями. Но по сути – это настоящее камерное произведение, которое разрослось по неизвестным нам причинам. Посвятил же его Моцарт своему брату по масонской ложе Михаэлю Пухбергу, тому самому, который чаще других выручал Моцарта из беды, давая в долг деньги, и ревностно посещал его концерты, не пропустив ни одного. Три инструмента живут в этом Трио такой полноценной жизнью, что трудно выделить главный из них, а местами кажется, что их вовсе и не три, а четыре или пять! Такую насыщенность звучанию придаёт искуснейший контрапункт и изобретательные фигурации. Результатом становится совершенное интеллектуально-чувственное звучание с множеством оттенков, настроений, переходных состояний. Текущее музыкального повествования таково, что в музыке почти нет остановок, пауз. Особая задушевность музыки с первых же звуков покоряет даже неискушенного слушателя, несмотря на то, что Трио рассчитано на знатоков: об этом свидетельствует изошрённость музыкального языка, на службу которому поставлены контрапунктические изыски, сложные модуляции, фактурная и тембральная изобретательность.

I часть, Allegro, сразу вовлекает нас в дружелюбную беседу. Три инструмента показывают себя, как давние, проверенные друзья. Пусть для примера это будут Готфрид фон Жакен (альт), Михаэль Пухберг

(виолончель) и сам Моцарт (скрипка). Мы не ждём здесь ни помрачений, ни конфликтов. Спокойная лирика главной партии и легкое волнение связующей подводят к двухголосному пению побочной партии: скрипка с виолончелью при поддержке альты напевают тёплую, ласковую песню у камина. В разработке скрипка решает поделиться с друзьями самым сокровенным, наболевшим, задумчиво уводя их в свой сложный внутренний мир. Друзья не оставляют её без поддержки, сопереживая взволнованными фигурациями. Постепенно переживание становится общим, всех одолевает волнение, но в конце концов, имитационные переключки объединяются в успокоительный хор согласия. Задушевная беседа продолжается. Песню побочной партии в репризе теперь на два голоса исполняют скрипка с альтом, виолончель тактично «подвывает» дуэту.

Благородный характер беседы в Allegro как бы готовит нас к центральному, самому значимому высказыванию Трио – II части, Adagio Andur ¾. В ней беседа становится не просто доверительной: друзья просят поведать скрипку об истоках своего страдания. Вместе с ними мы приглашены в загадочные дебри души творца. Тонкие материи внутреннего мира переданы задумчивыми извивающимися переливами вдохновенной мелодии скрипки. Непросты и «друзья» со своими крайне индивидуальными мыслями. Выразительные ходы по трезвучию виолончели и взволнованные интонации альты то поддерживают скрипку в её высоких устремлениях, то как бы притормаживают её рвение, успокаивая излишнюю страстность. Наконец, все самые «запредельные» тайны скрипка открывает друзьям в таинственной разработке, где переживание приобретает почти трагический тон и уводит музыку в иррациональное «засеркалье». Одна из выразительнейших разработок Моцарта наполнена никнувшими интонациями стонов, сетований, выдающих затаённую боль непонятого творца. Сомнения тоже имеют место – в восходящих вопросах скрипки, безответно повисающих в воздухе. Друзья сочувствуют, но помочь не в силах. Они лишь всеми силами утешают ранимую душу, выводя её снова к свету, к надежде. Так складывается изумительное, тонкое в своей психологичности Adagio, одно из глубочайших откровений Моцарта и, несомненно, эпицентр нашего Трио.

III часть, Menuetto, Allegro, возвращает нас на землю, возвещая приход друзей на бал. Жанровый характер бравурного Менюэта сменяется жалостливым Trio, возвращающим к раздумьям Adagio. Но это лишь мимолетный блик. Друзья вышли «в свет» и больше не собираются грустить.

IV часть, Andante B-dur 2/4 – двойные Вариации на наивную, простейшую тему в стиле Гайдна. Моцарт как будто вспомнил ещё об одном преданном друге и желает отдать ему дань. Обратите внимание, как «мудро» устроен вариационный цикл: Моцарт очень долго «тянет резину» взятой Темы, и даже I Вариация проходит только с подголосками и небольшими трансформациями (хотя это двойные Вариации, и при каждом проведении тема обязана варьироваться). Он как бы «вдалбливает» гармонический остов этой бесхитростной мелодии в наше сознание, отчего у нас вырабатывается «иммунитет»: тема постепенно становится безразличной слушателю, но её схема как бы «заседает» в мозгу. Эффект потрясает: во II Вариации полная трансформация темы, с одной стороны, удивляет, даже шокирует, с другой – заставляет ещё внимательнее вслушаться в то, что же произошло. Музыка заиграла красками, знаменуя

полное мелодическое, динамическое и ритмическое переосмысление! В самом деле, это очень внезапное решение: из неживой резко превратить музыку в живую, полную огня и страсти. Это по-моцартовски. Больше так никто не умел. И вот в III Вариации страсти уже кипят всюю! Нам остаётся лишь восхищаться смелостью решения.

– Эта внезапность – проекция от моего стиля. Если уж я в потрясении от яркости музыкальных находок и выдумки, то представляю, как бы эти Вариации понравились прусскому королю!

– IV вариация даёт новый эффект: в миноре нам предстаёт не менее парадоксальное изменение темы, превратившейся в медленный, колкий старинный гавот с контрапунктом – реминисценцию из И.С. Баха с выразительными подголосками виолончели и альты. Звучит глубокомысленно.

V Вариация, с бурными фигурациями, уже очень далека от Темы. Ощущение таково, что играют четверо или пятеро музыкантов. Фантастика! И вдруг... звучание непредсказуемо блекнет, и Моцарт напоминает нам первоначальную Тему. «Посмотрите, что я вырастил из этого захудалого эмбриона!», – иронизируя, гордится собою Вольфганг. «Душка ты наш!», – так и хочется крикнуть ему вслед и погордиться вместе с ним. Таким предстаёт перед нами один из самых блистательных вариационных циклов Моцарта, сравнимый разве что с III частью, *Andante* струнного Квартета A-dur, K.464. А чудные мелодии со II по V Вариации навсегда врезаются в память, как сгустки выразительности.

В V части, Menuetto, Allegretto, наши друзья решили посетить ресторан. Легкомысленная главная тема самоуверенностью и упрямством неожиданно напоминает «тему ослов» из Квинтета K.593. Таково окружение в ресторане. Неожиданно трёхчастная форма Менуэта на глазах превращается в Рондо: в Менуэте оказывается не одно, а два разных Тrio. I Trio представляет собой обаятельный лендлер. Хорошо слышно, как Моцарт сомневается, кого же пригласить на танец. Ему подсказывает виолончель: вон ту, за соседним столиком. Ещё слышнее этапы «приглашения на танец» – мужской поклон и ответный реверанс дамы, чуть-чуть замешкавшейся от неожиданности. Так и хочется повальсировать с Моцартом, пригласившим на танец подвернувшуюся кокетку (между прочим, проходя мимо трактиров, где звучала танцевальная музыка, Моцарт взглядом знатока выслеживал поблизости изящную девушку и уговорами затаскивал её на танец – см. его письма)! II Trio – это уже настоящий вальс, совершенно в шубертовской манере. Его выразительные обороты так напевны, что хочется и петь, и танцевать одновременно. Порадуемся за Вольфганга – пусть отведёт душу в танце на глазах у своих друзей!

И, наконец, в VI части, Allegro 6/8, друзья отъезжают на природу, чтобы окончательно развеяться от «серьёзных материй». Рондо-соната с уникальным строением (один из рефренов начинается в тональности субдоминанты и переходит в разработку) призвана продемонстрировать все радости жизни (изящная пасторальная главная партия настолько в XIX веке пленяла своей невесомостью, что *Allegro* было переработано для арфы *solo*, отчего приобрело совсем «райское» звучание!). Между рефренами появляются 2 Эпизода с побочной партией, изображающие танцы пастушков и пастушек. В разработке искусно применены контрапункт и модуляции, динамизирующие основной характер. Но ничто не

способно лишить эту пьесу прозрачности, хрупкости и изящества, которые погружают сознание в сладостный нереальный сон. Лишь громкая Кода с ритмом болеро в сопровождении виолончели возвращает нас к более грубой действительности. Несмотря на это, ощущение «бестелесности» основного образа Allegro закрепляется в сознании, рождая очередную загадку: почему Моцарт так «стерильно» заканчивает масштабное, глубокое и неординарное произведение? Не является ли это Allegro снова показом будущего «рая», к которому Вольфганг так последовательно себя готовит (вспомним незадолго до этого написанный Финал Квинтета К.516 или написанный чуть позже Финал Концерта №27, К.595, кстати – везде 6/8!)? Но в данном Финале Моцарт не наедине со своими мыслями и вынужден делиться ими с друзьями, которые, смутно понимая его намёки, склонны шутить, внося юмористический элемент в Коду. Так заканчивается одно из самых зрелых сочинений Вольфганга, представляющее вершину во всём этом жанре.

– Великолепное, яркое сочинение! Но ведь до этого у нас шёл разговор об изощрённой контрапунктической технике Моцарта. Причём здесь это Трио?

– Я как раз и ждала от вас этого вопроса. И он показателен – настолько трудно невооружённым ухом уловить все контрапунктические премудрости, которыми изобилует это произведение! Естественность полифонии, которой добился Моцарт в этом Трио, поражает. Когда же берёшь в руки партитуру, находишь: каноническое проведение трёх разных тем в разработке I части; сложный контрапункт во II половине Adagio; разнообразие имитационные переключки в I Менюэте; изощрённую полифонию в Andante, где уже в I Вариации инструменты виртуозно контрапунктируют друг другу, во II Вариации главенствует свободная каноническая переключка, а в IV минорной Вариации голоса переставляются в тройном контрапункте (тройной контрапункт выглядит так: к скрипке переходит мелодия, которую перед этим вёл альт, альт получает прежнюю мелодию виолончели, а виолончель – скрипичную). Чувствуете «класс»? Во II Менюэте Моцарт, как бы играя, то смешивает вместе, то комбинирует различные звенья главной мелодии, а в эпизодах Финала вообще используются все разновидности контрапунктической работы. Но мы ничего этого не замечаем, и в этом проявляется феномен музыки Моцарта. Она действительно кажется простой! «Сложность» же подспудно проникает в подсознание, заставляя слушать произведение снова и снова!

– Вы меня убедили: музыкального языка, оригинальнее и сложнее, чем у Моцарта, не существует. Всё же я горжусь и своим творчеством – оно, возможно, было более непритязательным, но пленило многих. А Моцарт этим «многим» был, конечно же, не по зубам. И в этом его трагедия. Он родился слишком преждевременно – никто из нас не был готов к внутренней сложности музыки, которую он предложил своему поколению. Я рад, что сегодня начал лучше понимать его. А меня когда-нибудь поймут?

– Всему своё время. Я верю – придёт и ваш час. История всё потихоньку расставляет на места. Путь к пониманию был долог и для Моцарта, но всё же он уже не ведёт в тупик!

– Хорошо, подожду ещё немного. Может быть, мы ещё увидимся в другой жизни. Счастливо оставаться!

– Прощайте, уважаемый маэстро Боккерини! И спасибо вам за всё!...Листочек, опять ты пробездельничал, лёжа в кармане!

– Пробездельничал? Да я слушал вас в таком напряжении, что даже вытянулся в длину, не замечаешь? Боккерини оказался вовсе не дилетантом, как о нём говорили – в иные минуты он мне казался личностью будущих веков. Его рассуждения так современны! Может быть, он и вправду гений?

– Это станет ясно лет через сто. Тебе уже мало одного гения?

– А как же Квинтеты? Разве они не созданы несколькими гениями сразу? Разве их мог сочинить один человек, один разум? И разве можно, не прослушав их, понять, что такое Моцарт?... Мне кажется, я заболел... Убери меня подальше, иначе заразишься! О, Моцарт – Моцарт...

Прогулка X

(по Ансамблям и Концертам с солирующими духовыми)

– Листочек, пора за работу! Одно меня удручает: как нам без помощников найти Созвездия Ансамблей и Концертов для духовых? На гостей сегодня надежды мало. Пожалуй, лишь Леопольд мог бы помочь нам прогуляться по Созвездиям этих жанров, да и то – лишь по «зальцбургскому» периоду, венских-то сочинений он не знал! Может быть, ты поможешь мне отыскать хотя бы одно Созвездие?

– Не тронь меня сегодня. Я болен. Болен со вчерашнего дня... «квинтетной» болезнью. Я сам не знаю, что со мною, только дрожь не проходит... Короче, мне не до Ансамблей с духовыми.

– И ты, Брут? Не хватало мне сидеть в одиночестве на НЛО и тратить время впустую!

–... Я сам помогу тебе!

– Вольфганг?? О счастье! Неужели я прощена?!

– Только не напоминай мне больше о незавершённых сочинениях, договорились?

– Я сожалею, что была тогда так нетактична. Но почему тебя так долго не было?

– Дела, дела – и всё важные, неотложные! Ну так что – поговорим о Квартетах?

– О Квартетах я уже поговорила с Михаэлем Гайдном и Йозефом Гайдном. А о Квинтетах – с Луиджи Боккерини.

– А его-то каким ветром занесло сюда?

– Всё тем же, историческим. Кстати, он оказался хорошим собеседником, мы понимали друг друга с полуслова. Он остался в восторге от твоей музыки!

– У него мне тоже кое-что нравилось, особенно испанские мелодии. А уж как любил его опусы Сальери – даже Вариации для оркестра написал, подслушав у Боккерини тему «Испанская грусть». Но мы, кажется, отвлеклись. Поговорим о Квартетах?

– Снова о Квартетах?

– Конечно! Сначала были фортепьянные, потом струнные, а теперь – с солирующими духовыми.

– Например, с твоей нелюбимой флейтой. За что ты её так не любил?

– Меня раздражала пронзительность верхнего регистра флейты. Я бы вообще не сочинял для неё, если бы не заказы со всех сторон: этот инструмент был самым модным среди аристократии. Вот и сочинял, правда, без должного рвения.

– И самое поразительное, что все сочинения для нелюбимого

инструмента оказались одно лучше другого, хотя бы четыре Квартета 1777-1778 годов для флейты, скрипки, альты и виолончели, написанные по заказу Де Жана, любителя-флейтиста из Парижа, проездом оказавшегося в Мангейме. Пожалуйста, покажи мне Созвездие флейтовых Квартетов на небе Вселенной.

– Оно не такое уж заметное. Видишь, вон там, вверху? «Флейтовый квадрат» называется.

– Ты зря обижаешь это Созвездие – оно чудесно! Особенно прекрасным получился первый флейтовый Квартет D-dur, К.285.

– Не забудь, что это развлекательная музыка, не имеющая ничего общего с камерными струнными Квартетами.

– Поэтому и строение флейтовых Квартетов иное: три или даже две части, последовательность которых произвольна. Это концертные, легкие на слух пьесы. И очень тёплые, ласковые. Я знаю, почему: долгожданная любовь завладела всеми твоими мыслями и чувствами. Это был самый счастливый период твоей жизни, не правда ли?

– Самый чудесный. Я был опьянён Луизой. Музыка существовала лишь для того, чтобы воспеть её. Я долго тянул с отъездом в Париж – очень боялся с ней расстаться, как будто чувствовал, что это не приведёт к добру. В последний месяц в Мангейме мне показалось, что и она ко мне равнодушна. Я же помню, как в карете во время поездки к принцессе Оранской Алоизия всю дорогу улыбалась мне и даже дала поцеловать себя. Как я был счастлив! Во мне всё пело, и в сознании рождались самые сладостные звуки, которые никогда потом не повторились. В это время я и написал первый флейтовый Квартет.

– В нём всё озарено любовью. I часть, Allegro начинается такая лучезарная, ласковая главная партия, что сразу становится ясным основной характер всего Квартета: это песнь любви, идущая прямо от сердца. Её поддерживает и трогательная напевная побочная, отголосок которой мы услышим в одном из последних твоих шедевров – в Концерте для кларнета с оркестром A-dur, К.622 (II часть). Умиляет меланхолическая разработка с минорным проведением главной темы, преобразующимся в выразительную элегическую новую тему, склонную к задумчивой созерцательности. В репризе общее томление подхватывает переключка флейты с виолончелью, которые пытаются завершить Allegro меланхолическим замедлением. Но Кода вдруг отбрасывает преждевременную грусть и умиротворённым кадансом возвращает нас к общему светлому настрою.

Чудное Allegro подготовило нас к сердцевине Квартета, одному из самых поэтических «романсов» XVIII века – Adagio h-moll. Тональность тоски и меланхолии h-moll – редчайшая гостья в твоём инструментальном творчестве. В этой тональности написано лишь похожее по настрою тоскливо-щемящее Adagio h-moll для фортепьяно, К.540. Простая, прекрасная тональность, излюбленная отцом и сыновьями Бахами, Вивальди, Гайдном, Глюком, Сальери. А ты её как будто избегал?

– Она вызывала у меня слёзы. Самые настоящие, которые не красят мужчину. Внутреннее волнение тогда переполняло меня, и я напоминал птицу, бьющуюся в клетке и не способную расправить крылья.

– Если вспомнить средний Эпизод финального Рондо фортепьянной Сонаты D-dur, К.311, написанной в это же время, то там си-минор действительно напоминает в волнении бьющуюся птицу. Но здесь, в Adagio, твоя си-минорная птица напоминает скорее умирающего лебедя.

Эту пьесу часто сравнивают со знаменитой ре-минорной «Мелодией» Глюка (тоже для солирующей флейты!) из балета во II действии «Орфей». Ты, конечно, ещё с детства знал эту пьесу. Казалось бы, аналогия налицо – тот же размер $\frac{3}{4}$, тот же ритм сарабанды, тот же остигатный характер сопровождения (правда, у тебя фоном становится *pizzicato*), то же нескончаемое развёртывание основной мелодии, редкая напевность, близость к итальянским Ариям *lamento*, протяженность и выразительность кантилены. Но если у Глюка элегически-страдальческий тон не нарушается никакими неожиданностями, то твоя пьеса полна ими. Так, уже во втором такте мелодия отклоняется к доминанте, и дальше мы наблюдаем учащённую смену гармонии, вносящую внутреннее беспокойство, неустойчивость в музыкальное развитие. Музыка способна ежесекундно повернуть в новое, неведомое русло. Ощущение сдерживания внутреннего волнения, борьбы с ним – вот что отличает твоё, моцартовское «явление Эвридики» от глюковского. Твоё Адажио словно создано для того, чтобы доказать противоположность стиля и самого мироощущения двух великих музыкантов-современников – Глюка и Моцарта. Статичность, незыблемость, неуязвимость глюковской мелодии – и зыбкая, движущаяся наощупь, сомневающаяся поступь изменчивой, извивающейся в хроматизмах и скачках твоей мелодии, которая раскрывает психологическую подоплёку переживания, начисто отсутствующую у Глюка. А твой неподражаемый неподготовленный переход к репризе: из среднего раздела в *D-dur* тоника «ре», как змея, без гармонической поддержки проползает к V ступени *h-moll*, фа-диезу, и мы не уверены, что эта «змея» не поползёт дальше! Совсем как в I части фортепьянного Концерта *d-moll*, K.466. Но самая большая неожиданность подстерегает нас в конце *Adagio*: мелодия как будто ищет выхода и не может его найти! Прерванный оборот, не дойдя до тоники, сменяется таким же прерванным оборотом, перешагнуть который ты как будто не в силах. «Перейти Рубикон» способно лишь волевое усилие, и им неожиданно становится прямое, абсолютно неподготовленное начало финального Рондо *D-dur*. Это что-то «новенькое» во всём твоём творчестве: бросить испереживавшуюся мелодию, зашедшую в тупик, бросить безо всякого разрешения и сразу ринуться в другой, светлый мир, который призван прервать цепь сомнений в корне! «Хватит, иначе я разрыдаюсь!», – слышим мы твою мысль, резко переключающую на оптимизм высказываний лучезарного Финала.

И Финал этот тоже хорош со всех сторон. Как будто весна посреди зимы (Квартет закончен 25 декабря 1777 года) прорвалась, чтобы напомнить о себе щебетом птичек, обновлением природы! Особенно выразительна мелодия скрипки в конце рефрена – это сама любовь, пробивающая себе дорогу вместе с весенним настроением. И I Эпизод полон этого же всеобъемлющего восторга перед чарами любви-весны. Более спокойный, но не менее сладостный в своём томлении II Эпизод и слегка сентиментальный III Эпизод также взывают к свету. И настоящим гимном счастливой любви выглядит повторение последнего рефрена всем составом инструментов в конце Рондо. Значит, ты в самом деле был счастлив?

– Да. Это был самый счастливый месяц моей жизни – через 3 недели, после усиленных занятий вокалом с Алоизией, мы, прихватив всю семью дражайшей подруги, отправились в замок Киркхайм-Поланд к принцессе Оранской. Я не скупился на траты в этой поездке, потому как был её инициатором: всей душой я хотел, чтобы несравненный голос

Луизы слышали сильные мира сего. Нам важна была поддержка, в моих планах было дальше везти обожаемую подругу в Италию, чтобы пробивать ей дорогу оперной примадонны. От радужных планов кружилась голова. Я сочинял в эти дни с лихорадочной быстротой, стараясь поскорее освободиться от всех заказчиков. Поэтому следующие два Квартета для флейты получились короткими, двухчастными. Мне было уже немножко не до них.

– Всё же любовное чувство, с силой пробившееся в первом Квартете, наполнило особым светом и эти сочинения. Так, двухчастный второй **Квартет для флейты со струнными G-dur, K.285-a** открывается нежнейшим Andante $\frac{3}{4}$. Томная элегия очаровывает и теплотой, и проникновенностью. Любовное пение Andante подхватывает II часть, Tempo di Menuetto $\frac{3}{8}$, мягкий, галантный менуэт, в котором каждая нота устремлена к идеальному образу любимой девушки.

Третий **Квартет C-dur, K.285-b**, начинает устремлённое к счастью Allegro $\frac{3}{4}$. Благородные очертания главной партии особенно отчётливы во втором её проведении у альты, которое наполняет лирическое высказывание особой задушевностью. В разработке небольшие минорные блики отбрасывает новая волнующая тема, плавно переходящая в репризу.

Замечательна II часть, Andantino $\frac{2}{4}$. Тема с вариациями. Тема, представляющая собой смесь наивного наигрыша пастушка (I половина) и напевного романса (II половина), даёт большой простор для варьирования. Все шесть Вариаций заслуживают внимания. Но особо выделяется выразительная IV Вариация, вся построенная на интонациях искренних вздохов. Так «красиво вздыхать» умеешь один лишь ты! Прекрасна и V Вариация, погружающая сознание в замедленный сон, в котором взор затуманивается нереальными видениями-мечтаниями. VI Вариация не только возвращает на землю, но и поменяв размер на трехдольный, проводит тему в ритме быстрого лендлера. Полностью пробудив душу ото сна, Кода как бы сводит «на нет» всю фантастичность бесплодных мечтаний, которым, увы, не суждено сбыться.

– Мне нравились эти Вариации. Было обидно, что они вместе с Квартетом канули в неизвестность, осев у Де Жана в Париже. Их так никто и не услышал. Через три года, во время сочинения большой Серенады B-dur для духовых, я вдруг вспомнил о них и, транспонировав Andantino в B-dur, превратил его в VI часть Серенады. Лучшего применения не нужно было и искать – Вариации так и заиграли новыми красками тембров 13 духовых!

– В Серенаде Andantino приобрело подлинный размах, а в Квартете всё выглядит мельче, приглушённое. Но всё равно – прекрасно!

– Четвертый же Квартет никак не мог появиться из-под моего пера, хотя я в письме солгал отцу, что вот-вот закончу его. На самом деле, я настолько отвлекся Ариями для Алоизии и скрипичными Сонатами, которые я хотел ещё до отъезда в Париж преподнести кунфюрстине Пфальцской, рассчитывая задобрить её и создать нам перспективу в Мюнхене, что остальные сочинения отошли на задний план. Так что четвертый Квартет относится уже к парижскому периоду.

– Но разве не в это же время ты написал странную Сонату для фагота и виолончели B-dur, K.292?

– Нет-нет, это ошибка. Этот дуэт был написан ещё во время моей первой поездки в Мюнхен вместе с Концертом для фагота B-dur. Мрачная

вещица, не правда ли?

– Это всё из-за низкого регистра фагота и виолончели. Если бы всё вместе поднять на пару октав и адресовать той же флейте, получилась бы очаровательная Соната с симпатичными темами. А так мрачноватый тон приглушил все прекрасные задатки произведения: взять хотя бы чудную напевную тему II части, Andante или выразительный элегический минорный Эпизод в финальном Рондо.

– Но ведь заказчику не внушишь, что сочетание двух низких по звучанию инструментов невыигрышно. Хотя мне и дальше везло на такие странные заказы. Так, в 1783 году братья-масоны заказали мне Adagio для шествия в Ложу в исполнении двух бассетгорнов и фагота.

– Бассетгорны (басовые кларнеты), кларнеты и фаготы считались масонскими инструментами. Звучание Adagio F-dur, K.410, действительно, приглушено до низкого регистра, из-за чего его музыка обладает долей таинственности, которая в данном случае уместна. Самое интересное, что эта пьеса написана как канон, притом мастерский.

Более торжественный характер носит Adagio B-dur, K.411 для двух кларнетов и трёх бассетгорнов, написанное для ритуального шествия. Некоторая мрачность общего звучания компенсируется выразительными романтическими высказываниями кларнетов в более высоком регистре. В то же время благородство мелодий придаёт Adagio нужную в данном случае величавость. Сочетание лирики и пафоса делает эту пьесу ещё привлекательней и загадочней. Оба сочинения уникальны и не имеют аналогов.

– Но есть ещё одно такое: 5 Дивертисментов B-dur для двух бассетгорнов и фагота, объединённые вместе в 25 пьес. Написанные по инициативе Антона Штадлера, эти пьесы могли быть исполнены во время масонских трапез, как развлекательная музыка.

– Очень приятное, хотя и необычное сочинение. Каждый из Дивертисментов B-dur, K.439-b, состоит из 5 частей: Allegro, Menuetto I, Adagio, Menuetto II и Rondo. Миниатюры сочинены с любовью и зрелым юмором. Некоторые из них предвосхищают музыкальные черты «Волшебной флейты», например, Menuetto II во втором Дивертисменте; некоторые возвращают к «турецкой моде», как Рондо из этого же Дивертисмента. Есть и прочувствованные страницы лирики, как Trio из Menuetto II в третьем Дивертисменте. Конечно, сумрачный тембр низких духовых наложил отпечаток на музыку и здесь, но общий характер сочинения в целом позитивен и уравновешен, как и положено масонской музыке. А что же с последним флейтовым Квartetом A-dur, K.298?

– Я написал его уже в Париже. Непосредственным толчком к сочинению послужил смешной случай, произошедший у директора «Духовных концертов» Легро. Вместе со мной в его кабинете находились мои друзья-музыканты Риттер, Рамм и Пунто, а также известный парижский композитор, итальянский maestro Джузеппе Камбини. Когда нас познакомили, я решил сделать ему комплимент и расхвалил один из его Квartetов, который слышал ещё в Мангейме. В подтверждение слов я наиграл ему начало и уже встал, чтобы пожать руку, как друзья наперебой начали уговаривать меня продолжить играть, мало того – сочинить продолжение на данную тему, как я обычно делал в их тесном кругу. Забыв о присутствии maestro, я дал волю своей фантазии и заиграл, передразнивая самые нелепые приёмы, которыми грешили вообще-то все итальянцы, сочи-

няющие камерную музыку. Тут меня и понесло... Внезапно Камбини побагровел и со словами «О, этот... большая голова» хлопнул дверью. Он, видимо, принял пародию в свой адрес. Но я-то передразнивал всех итальянцев сразу, их общую манеру. Камбини, между тем, отомстил мне, переманив на свою сторону Легро, который не пропустил в концерт моё лучшее сочинение – Симфонию-концертанту. В злости на итальянцев я дома сел за последний флейтовый Квартет. И тут меня опять понесло... Я сочинил Квартет, как пародию на итальянский стиль. Слышно ли это, не знаю.

– Слышно. В I части, Andantino, Вариации на французскую мелодию развиты самым жеманным образом. «Изреченьица» инструментов следуют бесстрастным хороводом. Шарманочный метод, свойственный итальянцам и механичный в своей основе, представлен во всём великолепии. Четыре Вариации образуют одно скучное, безжизненное целое.

Не блещет и II часть, Menuetto D-dur. Как никогда, мелодии Менуэта банальны. Никаких отклонений. От изящно-галантного Trio веет даже какой-то детскостью.

III часть – Rondo, тема которого взята из арсенала Паизиелло. Любимые «приёмчики» итальянцев налицо: «эхо» после каждого проведения фразы, слащавость без намека на обращение к более серьёзной сфере минора, обычно являющаяся неотъемлемой частью твоих Рондо. Да и сама миниатюрность пьес подхвачена от итальянцев: не любили они вдаваться в подробности. А то, что всё это – шутка, ясно уже по подзаголовку Рондо: «*Rondiaeaoux. Allegretto grazioso*, приятно-резвое, но не слишком быстрое, впрочем, и не слишком медленное – и так и сяк – изящно и выразительно». Насмешка. Но почему – *Rondiaeaoux*? Ведь слово «Рондо» по-французски пишется не так?

– Ох, уж эти французы! Я ненавидел их орфографию заодно с их языком. Произносят два слога – пишут десять букв! Вот и передразнил.

– По всему видно, что парижская поездка сильно тебя «достала». Ну хорошо хоть, все четыре заказанных Квартета для флейты были отданы заказчику Де Жану. С окончанием парижского периода обращение к флейте обрывается, хотя ты успел написать еще три Концерта и Анданте для неё. Но это не означает, что ты оставил без внимания другие деревянные духовые. Вот, например, гобой. Как ты к нему относился?

– Его выразительные возможности открыл мне верный друг гобоист Рамм, солист мангеймского оркестра. Он был непревзойдённым виртуозом, но в то же время играл выразительно и одухотворённо. Для него я и написал Квартет *F-dur* с солирующим гобоем.

– Несмотря на серенадный облик, гобойный Квартет F-dur, K.370 получился на редкость одухотворённым, прочувствованным каждой фразой и глубоким по содержанию. Он сочинён наподобие первого флейтового Квартета, но поднят на ещё более высокую ступень искусства. Даже типично «концертные» места, вроде маленькой каденции гобоя в *Adagio*, обладают глубинным смыслом и выводят этот Квартет к лучшим достижениям твоей камерной музыки.

I часть, Allegro начинается светлой, приподнятой главной партией, естественно подхваченной напевными связующей и побочной. Постепенно вместе с гобоем на первый план выходит скрипка. Переключка двух инструментов очаровывает теплотой и сердечностью. Мягкая, мечтательно-элегическая разработка не вносит контраста. Лишь в репризе рождает-

ся новый оттенок шаловливости за счёт пробудившейся активности всех инструментов, желающих «замолвить за себя словечко» перед вежливым гобоем. Подружившийся ансамбль на самой задушевной ноте останавливает сердечные излияния Allegro.

II часть, миниатюрное Adagio d-moll $\frac{3}{4}$ написано в духе ламентозной Арии. Мелодия гобоя сначала зависает на высокой ноте, в то время как струнные ведут выразительнейшую печальную мелодию. В неё постепенно вплетаются фигурации гобоя, «комментирующие» высокое чувство, захватившее струнные. Наконец, гобой сам вступает вслед первому высказыванию с такой щемящей ариозной мелодией, которую можно сравнить разве что с мелодией Adagio h-moll из первого флейтового Квартета. Поэтичность роднит её также с побочной партией Larghetto из кларнетового Квинтета К.581. А необычно серьёзная, задумчивая мелодия Коды проникает в самые потаённые уголки сердца слушателя. Романтизм высшей марки, заключенный в прощальной мелодии Adagio, настолько впечатляющ, что в воображении зримо предстаёт оперный герой (героиня), прощающийся с жизнью: не то Ленский, не то Виолетта. Всё Adagio в целом могло бы служить прологом к оперной сцене подобного рода.

– Не забывай, что я написал этот Квартет во время создания оперы «Идомея». Отсюда и оперные мотивы.

– Отсюда и ре-минор. Квартет сочинялся в разгар «I Минорного периода», потому и ознаменовался необычайной серьёзностью Adagio. И в III часть, Рондо, Allegro, проникли щемящие отголоски II части, несмотря на то, что тон здесь задаёт юмор. Танцевальная главная тема (рефрен) пробуждает шаловливое настроение конца I части. Очаровательный I Эпизод с юмористическими подхватами мелодии перебивающих друг друга инструментов весело переходит снова в рефрен. А вот II Эпизод удивителен во всех отношениях. В то время как его мелодия мягко модулирует в минор, обескураживающая внезапностью новая модуляция прямо-таки сбивает музыку с проторенного пути, внося маленький иррациональный, но всё же ощутимый сбой. Ещё интереснее то, что гобой, отделившись от всех, идет своей дорогой в размере 4/4, в то время как остальные играют на 6/8! Образуется полиритмическое сочетание (это один из редких примеров полиритмии в XVIII веке). Затем все инструменты, как ни в чём ни бывало, снова сливаются в общем хоре. Неожиданно и окончание Рондо: постепенно динамизирующаяся музыка Коды внезапно поворачивает вспять, начинает успокаиваться, снова успокаиваться, и так потихонечку подводит к такому умиротворению, которое даже не с чем сравнить! Какое гармоничное творение, истинный шедевр от первой до последней ноты! Жаль, что этот единственный Квартет для гобоя не нашёл продолжения, хотя Концерт К.314, видимо, тоже предназначался для этого инструмента, а не для флейты? А вот для валторны ты, как ни один композитор, написал особенно много произведений. Её-то за что ты так полюбил?

– Не то, чтобы полюбил, скорее, писал по настоянию друзей-валторнистов. Особенность валторны заключалась прежде всего в ограниченном круге тональностей: в моё время все мелодии для неё принято было записывать в Es-dur. К тому же большой расход дыхания при игре не позволял сочинять для неё протяженные мелодии. И самое неприятное, что любой звук валторны мог даже у большого виртуоза обернуться

фальшью, поэтому «серьёзных» тем ей нельзя было поручать. А вот в шуточных произведениях она была к месту. Сам же тёплый, благородный тембр валторны мне всегда нравился, и при возможности я старался подключить этот инструмент везде, где можно.

– А каких друзей ты упомянул?

– Первым из них был профессионал, виртуоз Джованни Пунто, чех по происхождению, который гастролировал и в Германии, и во Франции. На него можно было всецело понадеяться, поэтому в Симфонии-концертанте я без опаски сделал партию валторны солирующей и даже очень виртуозной. Жаль, что нам не удалось исполнить её в Париже, успех Пунто был гарантирован. А вторым другом-валторником был Игнац Лойтгеб, земляк из Зальцбурга, с которым я сдружился ещё в капелле архиепископа. Конечно, не такой виртуоз, как Пунто, но он был всё же одним из лучших валторнистов, каких я знал. В 1773 году он выезжал даже на гастроли в Милан, где всем понравился. Лойтгеб имел в Зальцбурге небольшую сыроварню. В конце концов, он, как и я, осел в Вене, продолжив свой сыроваренный бизнес. Добродушный толстяк всегда угощал меня, выручал деньгами, предоставлял ночлег. Я по-своему любил этого незадачливого простака, хотя и осыпал его постоянными шутками и глупыми прозвищами. Он не обижался и был готов на всё, лишь бы я писал ему произведения для валторны. И я написал ему четыре Концерта, Рондо и, наконец, Квнтет для валторны.

– Квнтет для валторны, скрипки, двух альтов и виолончели Es-dur, К.407? Лойтгеб до конца жизни благоговейно сохранял у себя его партитуру, подаренную тобой. Сочинение это концертное, развлекательное и шутивное. И всё же – сколько прелестных деталей!

I часть, Allegro – страница светлой лирики. Величавая главная партия сменяется подвижной и изящной побочной. Долю сердечности вносит диалог валторны со скрипкой, как, в общем, и вся музыка Allegro окрашена теплом и лаской, присущими тембру валторны.

Любовный диалог валторны и скрипки во II части, Andante B-dur полон такого томления, как будто это дуэт-признание из лирической Оперы. Бесконечные извивы размашистой мелодии расцвечены чудными контрапунктическими переплетениями. А в Коде скрипка и валторна больше напоминают ласковую мать и дитя, и от их трогательного диалога веет какой-то первозданностью, «вторичной наивностью».

Венчает Квнтет юмористическое Allegro 2/4 в форме Рондо. Главная тема (рефрен) – шаловливая, детская, подходящая для веселого катания на саночках. I Эпизод – смешное ворчание валторны, которое невозможно исполнить без фальши (так и представляешь себе пыхтящего от натуги Лойтгеба, в поте лица репетирующего трудное местечко!). II Эпизод – минорное, приятно-меланхолическое Trio. К концу Allegro юмористических деталей становится всё больше и больше. Смешная контрапунктическая возня заканчивает бесшабашное, но доброе в своей сути Рондо. Да и весь Квнтет в целом получился очень добродушным.

– Важно, что эта музыка по характеру подходила Лойтгебу.

– И 12 дуэтов для двух валторн, К.487 тоже написаны для него?

– Нет. Они лишь потом были изданы, как Дуэты для валторн, а на самом деле предназначались для бассетгорнов. Это музыка для масонского времяпровождения. Поэтому она не такая уж и добродушная.

– У тебя в этих до-мажорных пьесах много неожиданных деталей,

особенно в Менуэтах, наполненных хроматизированными оборотами. Например, смелым получился Menuetto №6, где в Trio, несмотря на двухголосие, даже имеется непростая модуляция. Хороши выразительные Adagio №3 и №7, энергичный красивый Полонез №4 и Menuetto №9, имеющий пикантное по звучанию Trio. Дуэты привлекательны в исполнении валторн, хотя, как выяснилось, не для них написаны. Зато у тебя есть сочинение, в котором без валторн уж точно не обойтись – это знаменитый Секстет для двух скрипок, альты, контрабаса и двух валторн F-dur «Музыкальная шутка», К.522. Об этом произведении много спорят. Не скажешь ли ты сам, в чём, собственно, заключается шутка?

– Я хотел написать пародию на творчество некоторых венских композиторов, которые, плохо зная элементарные законы композиции, с ходу брались за Симфонии. Этот ремесленнический, антимузыкальный подход я и высмеял в каждой из частей якобы «Симфонии». Allegro, написанное с порцией пафоса, на самом деле пустая подделка. «Гореккомпозитор» никак не может увязать свои плоские темы, он не способен ни развить их, ни внести хотя бы крупицу фантазии в переходные связки, ни логично завершить часть. К тому же он настолько глуп (а это для музыканта самое страшное), что постоянно «топчется на месте».

Менуэт в «героическом стиле» сопровождается фальшивым соло валторн, которое демонстрирует «смелость» данного автора, не боящегося диссонансов и острых углов. Автор даже прибегает к двойному контрапункту, после которого не знает, как привести в чувство запутавшуюся партию скрипки. Бессвязность доходит до вопиющей тупости.

Так же неуклюж он и в Adagio, задуманном, как мечтательная пьеса, но заканчивающимся отчаянной мазнёй в верхнем регистре.

Ну, а финальное Presto, задуманное в народном складе, от начала до конца написано некстати появляющимся контрапунктом, с которым автор явно не в ладах, но нельзя же упустить такую возможность! Победный, заканчивающийся нестерпимой фальшью туш валторн «достойно» венчает сей шедевр довольного собою Маэстро. Жаль, что мне так и не удалось (а я мечтал об этом!) написать книжку с критикой на современную мне антимузыку, но хотя бы в шутливой манере этого Секстета я показал отвратительные стороны некоторых, впрочем, преуспевающих венских композиторов.

– Да, здорово ты их передразнил! Правда, для того, чтобы понять все твои тонкие намёки, нужно самому быть музыкантом «на уровне». Будем хотя бы в мечтах стремиться к этому. Ну, а наш разговор об Ансамблях для духовых мне хочется закончить обсуждением самого прекрасного из всех когда-либо созданных подобных Ансамблей – Квинтета для кларнета и струнных A-dur, К.581, так называемого Квинтета для Штадлера. Кларнет был твоим любимым инструментом?

– Это ты, наверное, поняла ещё по «Кегельбанному Трио». Тембр кларнета напоминал мне человеческий голос, он выразительный, мягкий, чувственный, любвеобильный. И возможности кларнета куда шире, чем у остальных духовых. Большой диапазон, богатство регистров, подвижность – у кларнета оказалось немало достоинств, выигрышно отличавших его на фоне остальных духовых. Когда я садился писать музыку для кларнета, то всегда настраивался на самый лирический, поэтический лад. Именно для придания большей выразительности я вставлял соло кларнета в Арии, Увертюры, Симфонии. Наконец, я сочинил для него один из

лучших своих Концертов и, конечно, Квintет для Штадлера.

– Адресат известен: кларнетист, композитор, друг, брат по масонской ложе, во всём близкий человек. Но к нему ли лично обращён чудный опус? Тональность A-dur красноречиво указывает на более романтичный идеал, к которому ты обращаешь свою душу в этом Квintете. Ведь A-dur у тебя – тональность любви, чувственного обольщения, эротики. Кто же был предметом страсти?

– Конечно, женщина. И так ли уж важно знать её имя? Главное, она вдохновляла. Вдохновлял и сам кларнет.

– В результате мы имеем самый поэтичный и одухотворенный Ансамбль, который к тому же обладает всеми чертами камерности. Так что его смело можно включить в «Элитарный Квintетный клуб», который занимает престижное место в центре твоей Вселенной.

I часть, Allegro своей главной темой живописует нам раннее туманное утро. Любовник ждёт, и его мысли полны ликованием предстоящей встречи.

Наготу земли прикрыв,
Лёт туман на лес.
Отуманенный, стою,
Словно жду чудес.

Брезжит утро раннее,
Прогоняя сон.
Светлым ожиданием
Дух мой опьянён.

Первый луч среди ветвей
Обещает новь.
Ожидание сильней,
Чем сама любовь.

Трепет, словно чародей,
Проникает в кровь.
Ожидание сильней,
Чем сама любовь.

Как бы ни стремился к ней,
Повторяю вновь:
Ожидание сильней,
Чем сама любовь.

Мажор Allegro тоже наполнен «ожиданием» – ожиданием минора. Тому свидетелем связующая партия с томительными переливами скрипки, виолончели и кларнета. Но сначала побочная партия вступает в мажор у скрипки, и лишь затем – в ми-миноре у кларнета, приобретая необычайно волнующий тон. Сладость ожидания волнуется и пьянит куда больше, чем появление самой возлюбленной, которое «приходится» на ликующую заключительную. Поочередное любование друг другом (разработка) переходит в диалог любовников, переданный переключкой виолончели и скрипки. Кларнет служит одновременно и комментатором, и проводником любви. Реприза полна удовлетворением сбывшихся жела-

ний, недаром минорное проведение побочной партии теперь смягчено элегичным обращением её первоначального оборота. Сияющая красота свидания возвращает Коде самый первый мотив главной партии, который на сей раз звучит еще более умиротворенно, убаюкивающе. Но всё же изначальная «туманность» места действия накладывает на свидание любовников таинственный и необычайно романтический отсвет, который проецирует нечто метафизическое на остальные части Квинтета.

II часть, Larghetto D-dur $\frac{3}{4}$ – апофеоз любования как любимой, так и самой Любовью. Главная партия начинается торжественной мелодией почти гимнического склада, символизирующей преклонение перед богиней Любви. В извивах двадцатитактовой главной темы нет ни одного сходного двутакта при единообразной, хотя и варьирующейся ритмической основе. Замедленное разворачивание изумительной кантилены продлевает пребывание в одном состоянии – состоянии любования Любовью. Лишь в такте 17 в партии кларнета происходит внезапное помрачение колорита из-за прорвавшегося скачка на малую дециму вниз на фоне уменьшенного септаккорда двойной доминанты. Но это мгновенное «падение в бездну» тут же забывается, как промелькнувшая тень во сне. Нежнейшая побочная партия рисует утонченный образ такой небесной красоты, который можно назвать эталоном красоты вообще. Медленное раскачивание волшебных «качелей Любви» сопровождается вдохновенным пением скрипки и чувственными фигурациями кларнета. Нескончаемая кантилена, как нить Ариадны, уводит всё глубже и глубже к источнику чувства – сердечному переживанию.

Где, головой на холм склонясь,
Фиалка нежно зацвела,
Вдвоём присели мы, стремясь
Забить земные все дела.

Нить Ариадны нас вела,
И нам открылись небеса,
И в том раю любовь жила,
Как неизбывная краса.

Соединенье наших рук
Спаяло нас – оно одно.
И лишь глазам видений круг
Представить было нам дано.

Так, в невесомой вышине,
Весь день до наступленья тьмы,
Как изваянья на стене
Надгробия, лежали мы.

К XVIII столетию это Larghetto не имеет никакого отношения.

III часть, Menuetto тоже остаётся в русле сказочно-возвышенного, несмотря на «бытовые», жанровые вкрапления. Теперь уже «волшебные карусели» главной темы пронесят нас мимо волнующего минорного монолога скрипки на фоне струнных, родственного минорному проведению побочной партии I части (I Trio), и немного «детского» лендлера,

покачивающегося в такт фигуркам «карусели» (II Trio). Таким образом, Менуэт написан в форме рондо, что само по себе необычно. Как бы то ни было, романтический настрой Менуэта полностью отвечает настроениям предыдущих частей.

Возведу тебе дворец
Сказки и мечты,
Буду в нём твоим слугой,
Госпожою – ты!

Позабыв с тобой вдвоём
Обо всём на свете,
В сад твоей мечты войдём
За ручку, словно дети.

Карусель волшебная
В сиянии огней
Нас закружит с троечкой
Белых лебедей.

А шарманка о своём
Песню заиграет,
Обернётся миражом
И, как сон, растает.

Сказка не кончается...
И душа витает
Там, где всё прощается,
Там, где сны сбываются,
Там, где исполняется
Всё, что пожелается,
Где, наперекор судьбе,
Сказка не кончается...

И, наконец, IV часть, Allegretto con variazioni 4/4, на совсем по-детски трогательную тему, первоначально исполняемую одними струнными, словно омывает душу в кристально-чистом источнике наивной радости.

В I Вариации тема украшается фигурациями кларнета, II отдана во власть струнных, где скрипка звучит чуть капризной, чем в первоначальной теме. В III Вариации свои капризы желает высказать альт. Его плаксивая мелодия родственна побочной партии I части (таким образом, все четыре части Квинтета интонационно сближены) и напоминает жалобу обиженного ребенка, который, правда, тут же забывает обиды и в IV Вариации возвращается к былой радости, умиляясь оживлённой переключке кларнета и скрипки. А вот V Вариация становится напоминанием о замороженном мире *Larghetto*, правда, здесь музыка, слегка «разомлевшая» от пресыщения любовью, уже лишена внутреннего переживания. Скорее это сладкий сон, пробуждением от которого становится VI Вариация с Кодой, возвращающие снова к детской непосредственности первоначальной темы.

И вновь детьми мы стали.
Нагими, без стыда,
Резвимся и играем,
Печали нет следа.

Нам и нельзя иначе:
Обиды коротки.
И даже если плачем,
То слёзы те легки.

Мы любим всё на свете –
И маму, и скворца.
Нам можно всё. Мы – дети
Всеобщего творца!

Гениальная и уникальная «Поэма о Любви», твой кларнетовый Квинтет – несомненно, интимное, «личное» сочинение. Почему же ты посвятил его именно Штадлеру, а, допустим, не любимой женщине?

– Штадлер мог исполнить его, как никто, и это было важнее всего. Первое исполнение в Венском Бургтеатре, правда, прошло без сенсаций, но я был рад, что труднейшая партия кларнета не пострадала ни одной нотой. Я был в восторге от исполнения Штадлера и настолько воодушевлен, что тут же пообещал ему написать Концерт для кларнета. Но это – отдельная история..

– Я готова слушать хоть до утра! А где вообще находятся на небе Созвездия Концертов для духовых?

– Они представлены всего одним Созвездием «Валторновый завиток», которое образовали 5 Звёзд Концертов для валторны с оркестром. Звёзды остальных Концертов для фагота, флейты, гобоя, кларнета разбросаны по одной и Созвездий не образуют. Вон, видишь ту? Это мой первый Концерт такого рода – Концерт для фагота с оркестром.

– **Концерт для фагота B-dur, K.191?** Привлекательная Звёздочка! Даже не верится, что это – твоя первая попытка такого рода.

– Первая. Поэтому я особо постарался. Мюнхенский меценат Тадеуш фон Дюрниц наряду с клавиром обожал фагот, на котором недурно играл. Будучи премного благодарен за его покровительство, я сочинил для него фаготовый Концерт и Сонату, о которой мы уже говорили вначале прогулки. В то время я был полон планов и находился в хорошем расположении духа.

– Это чувствуется по музыке Концерта. I часть, Allegro начинается с бодрой, активной темы в исполнении оркестра, которая напоминает настоящий спортивный марш. Невольно настраиваешься на что-то бравурное, как вдруг с этой же темой вступает фагот, но теперь она звучит совсем по-иному. Первое слово, которое приходит на ум: эlegantность. Эlegantность во всём: в любовании пластичными мелодиями, подчёркивающими индивидуальность фагота; в любовании техническими возможностями инструмента (красавчик как будто рассматривает себя, любимого, то в зеркале, то со стороны); в любовании тембром с почти «кларнетовыми» верхами и глубокими, бархатными басами. Фагот представлен здесь инструментом с таким «чувством собственного достоинства», о котором рядовой слушатель никогда и не догадывался,

отводя ему служебную «золушкину» роль басовой опоры симфонического оркестра. Но виртуозная каденция I части показывает нам и другие «черты характера» фагота – капризность, надменность и ворчливость.

Теперь мы рассмотрели этого своеобразного красавца полностью и готовы к восприятию II части, Andante ma Adagio F-dur. Чудесная кантилена фагота напевна, романтична, и даже его широко раскинувшиеся фигурации напоминают ариозное пение. Очень трогателен средний минорный раздел, покоряющий сердечностью, доверительностью тона. Фагот как будто исповедуется нам, жалуясь на всеобщее непонимание. Задумчивая каденция с речитативными репликами звучит ещё выразительнее. Теперь мы «по уши влюблены» в фагот!

III часть, Rondo, Tempo di Minuetto, вся направлена на демонстрацию виртуозности элегантного красавца. Благородный менуэт главной темы (рефрена) сменяется игривыми эпизодами с быстрыми наигрышами фагота. Исключением является средний меланхоличный минорный Эпизод, лишь оттеняющий общий оптимизм Рондо. К концу слушатель настолько покорён очарованием фагота, что считает его теперь любимейшим духовым инструментом! Как жаль, что этот прелестный фоготовый Концерт – единственный у тебя! А может быть, не только у тебя? Я не слышала больше ни об одном Концерте для фагота.

– XVIII век не обижал деревянные духовые: Концерты для гобоя и фагота вовсе не были редкостью. Но чаще всего солирующим инструментом была флейта. Как я ни старался избегать её, но обойтись без обращения к ней не удавалось. Мой нетерпеливый заказчик Де Жан заказал мне не только флейтовые Квартеты, но и Концерт для флейты, который мне пришлось сочинять в спешке перед отъездом в Париж.

– Ты говоришь о Концерте для флейты с оркестром G-dur, К.313? Написанный в светлые дни занятий с Алоизией, этот Концерт лиричен от первой до последней ноты. I часть, Allegro maestoso, жизнерадостная, с изящными переходами и виртуозными пассажами флейты, словно пронизана ласковым светом летнего утра.

Большим своеобразием отличается идиллическая II часть, Adagio non troppo, D-dur. На отрывистое сопровождение засурдиненных струнных накладывается извивающаяся кантилена флейты с прихотливым, запутанным ритмом. Мелодическая линия постоянно меняет очертания, чем напоминает импровизацию. Не слишком ли сложно для дилетанта Де Жана?

– Вот и я так подумал, поэтому потом сочинил для него новое Andante в тональности субдоминанты.

– Ты имеешь в виду Andante C-dur, К.315? Райская пьеса! Одно из самых безмятежных твоих творений как будто уносит наш взор в бескрайнюю романтическую даль с почти недостижимым горизонтом, а от общей невесомости звучания возникает чувство полёта, вернее, парения над землёй. Зримо, осязаемо и очень красиво! Я бы порекомендовала особо беспокойным людям XXI века каждый день слушать это волшебное Andante, которое успокаивает лучше любого лекарства!

Но вернёмся к Концерту G-dur. Его III часть – Rondo, Tempo di Menuetto – получилась самой оригинальной, полной свежести и изобретательности. Оживлённая главная тема (рефрен), словно бабочка, порхает с одного цветка (эпизода) на другой. И сама музыка эпизодов тоже порхающая и непоседливая. Правда, общее веселье оттенено выразительным

напевным минорным Эпизодом, но тут же с новой силой жизнерадостность заявляет о себе, фонтанируя до самого последнего звука. Чем дольше слушаешь этот Концерт, тем меньше веришь в то, что ты не любил флейту. Лукавишь! Любил!

– В тот момент я любил всех и всё, в том числе и флейту. Правда, взявшись за второй Концерт для Де Жана, я пошёл на хитрость: нашёл свой же, ещё в Зальцбурге сочинённый Концерт для гобоиста Ферлендиса и транспонировал его из C-dur в D-dur. Теперь он стал пригоден и для флейты.

– Поэтому он имеет двойное название: Концерт для флейты (гобая) D-dur, К.314. Своей жизнерадостностью этот Концерт перекликается с Концертом G-dur, К.313, многими деталями напоминает он и скрипичные Концерты 1775 года. Но есть в нём и черты самобытности. Так, в I части, Allegro обращает на себя внимание исключительно импровизационная партия флейты (гобая). Сама оживлённо-ликующая тема, звучащая у оркестра, родственна теме I части Дивертисмента-квартета К.136. Однако в партии флейты (гобая) эта тема сразу же видоизменяется, приобретая характер капризно порхающего наигрыша. Особую своеобразие флейты (гобой) проявляет в протяжённой каденции, реплики которой то задумчивы, то непредсказуемо прыгучи и кокетливы.

Благородная напевность II части, Andante ma non troppo G-dur, напоминает стиль Глюка. Слегка печальный Элизийум то тут, то там озаряется лучами пробивающегося света, который под конец заливает всё его пространство.

Лучше всех получилась III часть, Allegro в форме рондо – очаровательное «дитя», выпущенное тобой на волю. Сама главная партия (рефрен) интонационно близка песенкам Папагено. Озорной характер эпизодов ещё рельефнее подчёркивает весёлую бесшабашность смешливого героя. Его «болтливость» даже специально обыгрывается быстрыми суетливыми опеваниями тонов трезвучия. Заводная вещичка! Это твоё последнее обращение к флейте?

– А вот и нет. В Париже меня поджидала работа над совсем странным сочинением – Концертом для флейты и арфы для герцога де Гина и его дочери. Звучание арфы слегка смущало меня: её звук часто слишком невесом и теряется на фоне оркестра. Как правило, выходом становятся частые арпеджио, придающие объём звучанию. Но я взялся за Концерт, и отступать было поздно.

– Ты как будто о чём-то сожалешь? А между тем, этот твой Концерт для флейты и арфы C-dur, К.299 многие считают лучшим из всех. Буйство фантазии, порождённое экзотическим сочетанием инструментов, вызвало к жизни искромётное и неординарное творение.

– Сам Концерт нравился и мне. Но меня за него даже не отблагодарили, и никакого гонорара от герцога де Гина я не получил. А ведь мы с матушкой так нуждались в деньгах в тот момент!

– Создаётся впечатление, что в Париже все только и делали, что обманывали тебя. Но, несмотря на все неприятности, этот Концерт поражает полнокровностью и радостью мироощущения. Об этом повествует уже начальная фраза I части, Allegro, которая в нарушение всех традиций проходит и у оркестра, и у солистов вместе. Фанфарные сигналы открывают блестящую и бравурную главную партию, больше напоминающую начало Увертюры к Опере. Но лирика вскоре заявляет о себе

двумя элегантными побочными темами, расцвеченными кокетливыми поочередными репликами арфы и флейты. Чудесной вставкой выглядит разработка в стиле Шоберта на материале новой трепетной минорной темы, которая звучит у флейты, в то время как арфа «занимается» тематическим развитием предыдущего материала. Настоящая инструментальная «свободная Фантазия», эта разработка не может не тронуть душу проникновенным характером диалога солистов, повествующим о чём-то глубоко личном. Незаметно прелестная разработка растворяется в начале репризы, возвращающей первоначальную праздничную звучность.

II часть, Andantino F-dur в сонатной форме без разработки, представляет собой поэтичный ноктюрн. Есть в ней что-то и от оперной Арии лирической героини: величавая раздолжность, широта дыхания.

И, наконец, полное юмора, лукавое финальное **Rondeau, III часть**. Одна за другой сменяют друг друга прелестные озорные мелодии, образуя красочный калейдоскоп. Причудлива схема этого Рондо: четырёхкратному проведению рефрена отвечают симметрично расположенные очаровательные **I** и **III Эпизоды** (с оригинальной пляшущей мелодией современного «эстрадного типа!»), **центральный же Эпизод** на новом материале окружен небольшими разработками. Во всём видно стремление к непрерывности развития. И в целом эта форма себя оправдала: непрерывный музыкальный поток подстёгивает наше воображение, захваченное вихревым движением до самой каденции. Интонационно некоторые мелодии Финала перекликаются с темами **I** и **II** частей, в результате и всё сочинение выглядит исключительно цельным и гармоничным. Браво, браво, Маэстро!

– В моём же понимании из-за слишком нежного звучания арфы весь Концерт получился каким-то «женским», в отличие, например, от «мужского» фаготового. Правда, это не так уж и существенно, потому что все Концерты для духовых в сущности – лёгкая, развлекательная музыка на любой вкус.

– Но я бы никак не отнесла такое определение к уникальному инструментальному Концерту – **Симфонии-кончертанте Es-dur, K.297-b**, написанной в Париже для четырёх друзей-виртуозов. Хотя с этим сочинением столько неясностей!

– Всё из-за того, что партитура неисполненной Симфонии осела и затерялась у бессовестного директора «Concert spirituel» Жана Легро. Мне же было потом уже не до её восстановления, тем более что таких солистов, как Вендлинг, Рамм, Риттер и Пунто, больше было не собрать. А ведь вся четвёрка была влюблена в мою Кончертанту!

– И я тоже! Её невозможно не любить. И всё же, для каких духовых она предназначалась?

– Для флейты, гобоя, валторны и фагота.

– Мы же знаем лишь найденную в XIX веке копию, написанную не твоей рукой, где солирующими инструментами выписаны гобой, кларнет, валторна и фагот.

– Такое сочетание возможно; вспомни мой Квинтет для духовых и фортепьяно Es-dur, там как раз такой состав. Мне даже нравится, что в этот перечень не попала флейта.

– Только в таком составе Кончертанта и исполняется в наши дни. Перед нами – монументальное, но вовсе не тяжеловесное творение, полное и высокой поэзии, и чувственности, и серьёзности, и ироничного

юмора. Все настроения настолько естественно подхватывают друг друга, как будто являются фрагментами одной огромной импровизации (недаром все три части написаны в одной тональности!). В глубоко искренней музыке выдающегося сочинения нет даже доли нарочитости или надуманности, связанной с поочерёдным «соревнованием» солистов-виртуозов. Мы вообще забываем о том, что жанровая первооснова этой Симфонии – старинный *Concerto grosso* с перекличками концертирующих инструментов. *Soli* инструментов как бы растворены в музыкальном пространстве, органично вписаны в целое. Итак, от этого творения веет самым вольным духом. Так поёт вольное сердце Поэта. Поёт же оно на сей раз на четыре голоса.

Уже I часть, Allegro своим унисонным, решительным и размашистым ходом по ступеням трезвучия выдаёт масштабность замысла. Тут же главная партия обрастает двумя сопутствующими лирическими мотивами. Лирикой полны и обе побочные темы, одна – у оркестра, вторая – у солистов. Вторая побочная, наиболее разработанная, с серединой в духе народной песни, делит солистов на две пары: гобой с кларнетом, и валторна с фаготом. Такое разделение распространяется на всё Allegro. Своеобразное соотношение энергии и мощи оркестра и почти камерных высказываний солистов является новым приёмом того периода, конечно, подсмотренным в мангеймском оркестре.

– Так и написана же Кончертанта для виртуозов мангеймского оркестра! Лишь Пунто был со стороны. Мои друзья ждали от меня именно такого, богатого в оркестровом отношении, выигрышного на слух сочинения. Я не мог подвести их.

– И не подвёл: Allegro впечатляет во всех отношениях. Когда же раздаются первые четыре такта таинственного унисонного введения во II часть, Adagio, останавливающегося на доминантовом предыкте, сердце заранее замирает в предвкушении чего-то особенного. И в самом деле, начинается настоящее волшебство. Вся часть представляет собой непрерывную цепь поэтичных мелодий, звенья которых нанизываются солирующими инструментами поочерёдно. Образец светлой лирики, это Adagio предвосхищает схожие страницы ми-бемоль-мажорных шедевров – Симфонии №39 и Арии Тамино «с портретом» из «Волшебной флейты». Упоительную элегию, запечатлённую в звуках романтического Adagio, не с чем сравнить. Попробуем стихами:

Лучи заката догорали,
Лениво в море опускаясь,
Последним светом приласкали
Волну, едва её касаясь.

Желая этот миг продлить,
Душа на голоса запела
О том, что велено забыть,
О том, что в сердце отболело.

Как звуки с нежностью слились
В единый хор любви нетленной!
Блаженство дивное, продлись,
Предавшись музыке Вселенной!

Задушевные, интимные высказывания *Adagio* способны вызвать и слёзы умиления, и сердечные переживания. А в среднем разделе впечатляет соло фагота, выразительностью соперничающее с человеческой взволнованной речью (если б ты знал, сколько прямых и не прямых цитат из этой музыки перенёс в свои лучшие произведения Чайковский!).

III часть, *Andantino con variazioni* – 10 Вариаций на шутившую остроумную Тему, главное достоинство которой заключено в необычном строении: шестистроочная песенная форма делится надвое – четыре строки принадлежат «запевалам» (солистам), две – оркестру (рефрен). Вот эти-то две последних строки и становятся самым смешным оборотом Темы, завершающимся тройным притопом тоники.

– Это и было моим намерением: топтание и возня с шестикратным противоборством тоники и доминанты передразнивают схожие способы оттягивания кадансов в произведениях итальянских маэстро, есть тут что-то и от легкомыслия куплетов французского водевиля.

– А, так это пародия? Вот почему так весело слушать эти Вариации: всё время ждёшь смешной концовки, которую невольно подпеваешь, как припев! Солисты же между делом затевают свою виртуозную игру, с каждой Вариацией добавляя что-нибудь новенькое в нарядное убранство Финала. Даже валторна словно не выдерживает и начинает играть быстрые пассажи, соревнуясь с деревянными духовыми. А *tutti* рефрена становится всё громче и призывнее, достигая гротескового эффекта. Однако перед стремительной Кодой (в размере 6/8) ты неожиданно вводишь лирическое *Adagio*. Зачем?

– Этот контраст понадобился, как напоминание о II части. Я хотел как бы связать все настроения своего сочинения воедино, чтобы потом окончить его ликующей Кодой.

– Оригинальная концовка! Под стать всей предыдущей, переливающейся, как бриллиант, музыке замечательного произведения. Недаром его яркая Звезда на небосклоне твоей Вселенной видна отовсюду! И такое сочинение ты даже ни разу не услышал?

– Да, ни разу. Расставшись с мангеймскими виртуозами, я потерял всякий интерес к сочинению подобных Концертов – ведь таких исполнителей было уже не сыскать. «Духовики» надолго забыли о моём существовании. Но вот в Вене я вдруг встретил земляка-валторниста Лойтгеба и вновь попался «на удочку». Этому приставале пришлось написать целых четыре Концерта для его обожаемой валторны и ещё одно Рондо.

– О твоём отношении к приятелю-земляку можно узнать по сохранившейся рукописи Концерта для валторны К.412, где партия солиста сопровождается язвительными пометками на полях вроде: «*Adagio* – для вас, синьор Осёл... Мужайся, животное – о, какая фальшь – увы! – bravo, бедняга!» и т.д. За что ты его так?

– Этот зальцбургский жаргон он хорошо понимал: так мы шутили в тесном кругу друзей, и эти прозвища вовсе не оскорбляли флегматичного Лойтгеба, потому что он знал, что всё это было писано любя. А без шуток сочинять Концерты для валторны было нельзя – инструмент этот, особенно в руках Лойтгеба, взывал к постоянным усмешкам. Нужно было видеть, как с грехом пополам, потяя от натуги, бедняга исполнял неудобоваримые подвижные каденции, которые я специально выписывал ему в концовках частей. Конечно, все Концерты я сочинял ему по-приятельски,

бесплатно, не желая обижать добродушного земляка.

– Всё же, хотя и обращенные к единственному адресату, они получились разными. Первый из них, упомянутое **Рондо Es-dur, К.371** радует остроумием мелодий и переходов к эпизодам. Главная же тема его родственна теме из первого Финала «Свадьбы Фигаро».

Allegro следующего недописанного **Концерта D-dur, К.412** – что-то вроде портрета добряка Лойтгеба. Приятная напевная главная партия звучит то как непринуждённая песенка, то напоминает танец, то приподнимается до «игрушечного» пафоса, то меланхолично поет в минорном проведении у валторны. Обычно к этому **Allegro** добавляют **Rondo D-dur, К.514**, которое отличается таким же добродушием, несмотря на первоначальные «охотничьи» фанфары главной темы (рефрена). Есть здесь место и задушевности минорного Эпизода, в котором голос валторны нежен, как голос матери, убаюкивающей ребенка.

Первым же настоящим большим Концертом для валторны стал **Концерт №2 Es-dur, К.417**. I часть, Allegro maestoso, лирична в своей основе. Мягкое пение оркестра и, особенно, валторны напоминает ариозное. Прочувствованная побочная партия – настоящая Ария *lamento*. II часть, Andante B-dur 3/8 – само спокойствие. Зато III часть, Rondo, не только весела, но и виртуозна.

– Да. Здесь Лойтгебу пришлось попотеть: эту часть валторна исполняет почти без передышки. А в конце я ещё и убыстрил темп, добавив смешные заикающиеся кадансы.

– Веселенький получился Финал! На его фоне следующий **Концерт Es-dur №3, К.447** выглядит намного серьёзней. Изысканная инструментовка, весомость тематизма, насыщенность звучания, высокие требования к солисту – вот черты, представляющие этот Концерт в самом достойном свете. I часть, Allegro своей главной партией напоминает начало средней части детской «Ламбахской» Симфонии G-dur, К.45-а – такое же трогательное, похожее на народную песню. Её продолжением становится мотив, который совсем скоро оформится в побочную партию I части фортепьянного Концерта **C-dur, К.467**. Неожиданно музыкальное развитие приобретает серьёзный характер. Разработка настолько выразительна, что составила бы честь любой поздней Симфонии своей романтической гармонией и неординарными переходами. Виртуозная, но интонационно выстраданная каденция валторны в конце **Allegro** напоминает нам о мире поздних фортепьянных Концертов.

II часть, Romance, Larghetto As-dur ещё удивительней. Мечтательная кантилена валторны неоднократно перебивается яркими контрастными репликами оркестра. Диалог солиста и оркестра проникновенен, а в среднем разделе даже полон неподдельного драматизма. В какой-то мере эта часть предвосхищает **Romance** из фортепьянного Концерта **№20 d-moll, К.466**.

III часть, Allegro – опять «охота» на 6/8. Это очень виртуозное Рондо. Вряд ли Лойтгеб справлялся с ним. Темп ускоряется, и пассажи валторны становятся всё изощрённее. Ну и задачу ты задал своему приятелю!

– Мне кажется, и следующий Концерт далеко не прост. По крайней мере, сочинял я его с симфоническим размахом, совсем уже не заботясь об удобстве партии валторны.

– Да, **Концерт Es-dur №4, К.495**, хотя и схожий тематизмом с

Концертом К.417, масштабнее и величественней предыдущих. I часть, Allegro moderato – совсем не «модерато», а подвижная, резвая пьеса с активной, акцентированной главной партией. Лишь когда вступает валторна, резкость начала смягчается полным достоинством пением величавого инструмента. Хороша меланхолическая разработка в миноре, напоминающая о Глюке и временно приостанавливающая былые порывы. Но в конце её в оркестре начинается новый виток динамизации, приводящий к бурной репризе. Каденция валторны снова приносит кратковременный покой, после которого последнее оркестровое *tutti* звучит особенно возбуждённо. Как мы видим, вся I часть построена на контрастах.

Симфоническое буйство Allegro сменяется проникновенной II частью, Romanze, Andante B-dur ¾, напоминающей своей главной темой начало средней части четырёхручной Сонаты F-dur, К.497, написанной, кстати, следом за Концертом (и тоже в B-dur!).

– Мне очень понравилась эта тема, сдержанная и в то же время поэтичная. Потому я и использовал её в своей новой серьёзной Сонате. А здесь она служит лирической передышкой перед шумным Финалом.

– Хороша передышка! Созерцательность, раздумье – вот основной образ Andante. Особенно покоряет средний раздел – настоящее Ариозо *lamento*, благородно звучащее в исполнении валторны. Невероятно красивый фрагмент!

Тем контрастнее вторгается снова «охотничья» III часть, Rondo, Allegro vivace 6/8, которая, в общем-то, схожа с аналогичными из предыдущих Конcertов.

– Валторновые Конcertы не претендовали на серьёзность или усложнённость музыкального языка. Совершенно иным было моё отношение к кларнету. Вот тут уже никакая «охота» не устроила бы ни меня, ни моего дорогого Антона Штадлера. И потом ещё одно обстоятельство...

– Я знаю, что ты хочешь сказать: кларнет был масонским инструментом. А бассет-кларнет, для которого написан уникальный Концерт A-dur, К.622, был специально создан Штадлером для масонов. Диапазон этого инструмента впечатлит любого: его нижние звуки достигали «ля» Большой октавы. Даже в наше время тембр бассет-кларнета кажется экзотическим, а уж в твою эпоху его нижние тоны, наверное, шокировали публику?

– О публике сказать не берусь: мне не довелось услышать исполнения Концрта. Но сам я был в восторге от нового изобретения Штадлера и с особой любовью приступил к сочинению этого Концрта, хотя чувствовал, что мои силы на исходе. Смерть уже стояла у моего порога.

– Однако твои «заупокойные» мысли почти не пробрались в Концерт, по крайней мере, в его I часть, Allegro, начинающуюся жизнерадостной светлой темой. Послушав Allegro минут десять, вдруг начинаешь ощущать внутреннее беспокойство, связанное с тем, что масштабы этого сочинения неопределимы с близкого расстояния. Ведь только к концу понимаешь, что это твой самый протяжённый Концерт! Парадокс заключается в отходе от всех прежних правил построения сонатного allegro с двумя экспозициями. В Allegro вперемешку звучат 12 разных тем, подкрепляемых *tutti* оркестра! Рекордсменка по тематической насыщенности I часть твоего кларнетового Концрта удостоена быть показательным «исключением» во многих учебниках музыкальной формы! 3 побочных партии, 2 связующих и 2 заключительных, да ещё с дополнениями и

расширениями – такого мы не найдём больше ни в одном Концерте. Но всё настолько взаимосвязано, что тематический переизбыток совсем не бросается в глаза. Смущает лишь протяженность *Allegro*. С чем она связана?

– Я просто увлёкся: мне очень хотелось показать достоинства бассет-кларнета со всех сторон.

– Это тебе удалось как нельзя лучше: чудные мелодии с большим диапазоном, порученные твоему любимцу, особенно впечатляют. Как выразительно звучит, например, элегическая связующая *a-moll* в середине экспозиции! Да и оркестр не обижен: вдохновенное третье *tutti* можно отнести к самым поэтичным. Хотя поэзией дышит, по существу, каждая нота этого великолепного *Allegro*.

А о высокой поэзии II части, *Adagio D-dur* $\frac{3}{4}$ хочется говорить только в превосходной степени. Этот шедевр настолько многозначителен, что имеет в трудах музыковедов массу различных трактовок. Несмотря на мажор, вся пьеса проникнута такой же непередаваемой печалью, как средняя часть, *Larghetto* фортепьянного Концерта №27 *B-dur* (недаром главная тема *Adagio* интонационно родственна теме среднего раздела *Larghetto* из Концерта). Связь этих пьес сокровенна и глубока, и содержание схоже: исповедь перед уходом в небытие. Медленный темп подчёркивает торжественность момента. Красота музыки соперничает с её же непостижимостью. Однако в отдельные моменты (в секвенциях из поочерёдных нисходящих тетрахордов бассет-кларнета и оркестра в конце I и III разделов) на первый план выходит полная жути отрешённость: мерный спуск по «ступеням смерти» в «таинственную сень» переводит сознание в потустороннее зазеркалье – по ту сторону добра и зла. Я знаю, что сам ты предпочитаешь молчать о самых таинственных пьесах, и всё же – может, объяснишь хоть что-нибудь?

– Ты, в основном, близка к пониманию, но забыла о том, что эта музыка причастна к масонству. Попробуй в следующий раз рассмотреть её с этой стороны!

– Непременно попробую, когда ещё лучше изучу твои масонские лейтмотивы.

А пока перехожу к III части, *Rondo A-dur, Allegro*. Разнообразием тем она напоминает I часть, с той разницей, что на сей раз использована форма рондо-сонаты. Шаловливо-грациозная главная тема сменяется более напевной связующей и прочувствованной побочной темой в миноре. Прелестная переключка бассет-кларнета с оркестром в конце I эпизода снова подводит к проведению главной темы. Разработка, начавшись с бурных фигураций, продолжается с введением новой, необыкновенно романтической темы в стиле песен Шуберта. Минорный напев как бы «омрачает» репризу: в ней звучат в миноре и связующая, и побочная. Постепенно вся реприза подёргивается дымкой меланхолии, так что к концу естественным кажется обращение к минору и в замедлении перед последним рефреном. Уклон к трепетной лирике почти побеждает, и лишь последнее проведение рефрена вновь возвращает нам шаловливость первоначального образа. Общий же музыкальный образ Рондо изменчив и прихотлив, как сама жизнь. Партия бассет-кларнета бесподобна, разнообразна, но важно, что в ней нет ни одного такта, рассчитанного на пустое «виртуозничанье». Понятно, что этот Концерт – не развлекательный. И символично, что это глубокое, вдохновенное сочинение стало не

только твоим последним Концертом, но и последним обращением к инструментальной музыке вообще.

– Но мы с тобой забыли поговорить о целой серии моих инструментальных Концертов!

– Догадываюсь, что речь идёт о скрипичных Концертах! Но ведь это же отдельный разговор. И начнём мы его завтра, потому что наступит утро, и Звёзды гаснут.

– Ну что же – до завтра?...Если, конечно, меня не опередит *Papa*, до сих пор помешанный на всём, что касается скрипки! Adieu!

Между прогулками:

III. Лейттемы Моцарта

Определенные образно-звуковые ассоциации у Моцарта иногда закреплялись на уровне «лейттем». Вернее, их можно назвать «лейтмодулями» – смысловыми темообразованиями, служащими цели подчеркнуть особую значимость происходящего «музыкального события». Мы не знаем наверняка, последовательно или спонтанно употреблял Моцарт такие обороты, но в глаза бросается одна деталь: «лейтмодули» проявляются лишь в сочинениях с чрезвычайно высокой степенью индивидуализации замысла. Бесплезно искать их там, где «собака не зарыта» – в ранних Операх, в ранних Симфониях, в Серенадах, Дивертисментах, скрипичных и инструментальных Концертах, концертных Ариях, танцевальной музыке и т.д. До середины XX века на «лейтмодули» Моцарта не обращали особого внимания, но потом всё чаще стали появляться исследования, посвященные им. «Лейтмодули», как правило, обнаруживались в произведениях, обогащенных явным смысловым подтекстом.

Один из таких оборотов – **«Credo-мотив» (I–II–IV–III)** – прошагал с Моцартом по жизни от начала до конца его творчества. Впервые отмечившись в Симфонии №1 Es-dur, K.16, созданной в девятилетнем возрасте, он вновь и вновь появляется на страницах моцартовских партитур – всего 14 раз. Сам оборот восходит ещё к образцам церковной музыки XVI века и представляет собой *cantus firmus*. Ощущая потенциал проверенной временем формулы I–II–IV–III, Моцарт последовательно использует её в своих Симфониях и Мессах. Так, мы находим «credo-мотив» в разработках II части Andante c-moll Симфонии №1, K.16 и I части, Allegro assai Симфонии №33 B-dur, K.319. В Мессах он становится активизатором музыкального развития. Так происходит в Credo Мессы (brevis) F-dur, K.192. Главный мотив со словами «credo-credo» («верую-верую»), как эпиграф, повторяется перед каждым подразделом (всего 12 раз), прерывая поток общего текста. Именно по причине распевания мотива на словах «credo-credo» из этой Мессы «лейтмотив» получил соответствующее название – «credo-мотив». «Credo-мотив» Моцарта отличается особой статью, всегда звучит уверенно, с чувством собственного достоинства. Он придал Мессе F-dur необыкновенную привлекательность и стал её девизом.

Вскоре Вольфганг проверил контрапунктические возможности любимой темы: в Хоре «Magnificat», K.193 «credo-мотив» выступает главной темой фугированной части Хора. Попытка оказалась удачной и эхом отозвалась потом в фугато Финала Симфонии «Юпитер».

Через два года, в 1776 году Моцарт внёс «credo-мотив» ещё в одну Мессу, так называемую Credo-мессу C-dur, K.257. Однако теперь на мелодию «credo-мотива» легли слова из другой части Мессы «Sanctus,

sanctus» («свят, свят»). Здесь звучание четырёхзвучного мотива похоже на непосредственный детский возглас, возвышающийся над остальными «взрослыми».

И совсем новый характер был придан «credo-мотиву» в Финале Симфонии C-dur «Юпитер», К.551. Теперь это – именно формула, код. А дело в том, что лейттема почти совпала с масонским МСВ («мотивом ступенчатого восхождения» II–I–IV–III), уже использованным в I части, Allegro vivace. Нейтральный диатонический мотив на глазах наполняется необъяснимой энергией, звучит всё непреклонней, настойчивей. В знаменитой Коде Финала одно из проведений «credo-мотива» поручено литаврам. Подчиняясь диктату громовых ударов главной темы, остальные 4 темы проходят на её фоне в контрапунктическом совмещении, как «послушные подчинённые, уважающие своего начальника». Так «credo-мотив» стал главной темой целой Симфонии – символом веры Моцарта в торжество разума.

Смысловые поиски музыкального отображения сосредоточились у Моцарта ещё на двух аспектах, тревоживших его всю жизнь – Времени и Смерти.

Интересно проследить за становлением его «Темы Времени». Сначала Моцарт употребляет простую диатоническую нисходящую тему, изложенную в виде секвенции на основе гармонии I–VI–IV–V–I. Обязательным условием является отклонение секвентного оборота в тональность VI ступени. Как правило, такая тема по звучанию напоминает «тиканье часиков». Это «Тема конкретного Времени» или «лейтмодуль Секундомера». Мы находим его в скрипичной Сонате, К.14, в струнных Квартетах К.80, К.159 и многих других инструментальных творениях зальцбургского периода. Позднее он примет более отрешённый, «трансцендентный вид» в скрипичной Сонате К.403 (I часть), Трио К.542 (II часть), струнном Квартете К.499 (I часть) и других сочинениях. Интонационно «лейтмодуль Секундомера» слегка изменчив, но гармонический остов постоянен.

Со временем «Тема Времени» получает масонское переосмысление. «Земное» значение остаётся за преемницей «лейтмодуля Секундомера» – «Темой конкретного Времени», звучащей в «земных тональностях» G-dur и D-dur (см. Финалы скрипичной Сонаты G-dur, К.379, четырёхручной Сонаты D-dur, К.448, четырёхручные Вариации К.501, II часть четырёхручной Сонаты К.357, Дуэт №7 из «Волшебной флейты» и др.).

В тональностях Es-dur и B-dur открывается «звёздное» звучание «Темы Времени», где «Время» предстаёт абстрактным понятием, символизирующим Вечность (Звёзды). Детальнее становится гармонический остов темы: I–V₆, VI–V, IV–I₆, V–(I). Нисходящая диатоническая мелодия начинается с терцового тона и чаще всего принимает такие контуры: III–II, I–VII↓, VI↓–V, I–IV–III–II (см. Квинтет №5 из Оперы «Волшебная флейта»). Так как главное в «Теме Времени» – гармония, то мелодия может слегка видоизменяться, исходя из ритмических особенностей, но суть остаётся той же.

«Звёздная Тема Времени» – самая важная формула Вольфганга. Её смысл очень глубок, иногда она приобретает значение Гимна – Гимна Космосу, Мирозданию. Именно так можно интерпретировать «Тему Времени» в конце II части Концерта для двух фортепьяно Es-dur, К.365. Именно такими «глубинно-космическими» выглядят «Темы Времени» в

III части того же Концерта, в I и II частях фортепьянного Концерта №14 Es-dur, K.449, в четырёхручном Andante K.375-с, в Сцене с Оратором, Ариях Царицы Ночи и Квинтете №5 из Оперы «Волшебная флейта», в Andante K.616, во II части кларнетового Концерта K.622, в Credo из Торжественной Мессы C-dur, K.337 и во многих других сочинениях.

С «Темой Времени» имеет смысловую связь ещё один интересный «лейтмодуль» – **«Тема Колокольчика» I-III-II-I-II-III-I**. Сама по себе интонация не нова: она очень часто встречается в произведениях композиторов XVIII века, особенно у Гайдна и Бетховена. Моцарт до поры до времени избегал этого затасканного, тривиального оборота. Но с 1786 года, начиная с четырёхручной Сонаты K.497-а (K.357), он появляется всё чаще и чаще. А после поездки Моцарта в Прагу в январе 1787 года этот «лейтмодуль» стал не просто частым, а прямо-таки назойливым гостем в произведениях Моцарта. Своё происхождение «лейтмодуль Колокольчика» ведёт от звучания мелких колоколов, «перебирающих» в городских курантах несложный мотив I – III – II – I – II – III – I. Такие куранты есть и в Вене. Что же до пражской поездки, то там Вольфганг впервые увидел и услышал Орлой – куранты на Староместской площади, в которых под этот же бесхитростный мотив в окошках появлялись фигуры 12 Апостолов, а в 12 часов в верхнем окошке показывалась последняя фигурка – Смерть с косою. Увиденное настолько потрясло воображение Моцарта, что безобидная «Тема Колокольчика» постепенно начала увязываться в его сознании с образом Смерти – «владелицы Колокольчика». Кроме того, Моцарту повезло совершенно мистическую историю о мастере Гануше, создавшем эти куранты: когда по приказу короля мастер был ослеплён, дабы не смел повторить нигде своё создание, тот, предчувствуя кончину, пошёл с поводырём к Орлою и стал ждать полуночи. Когда раздались первые звуки боя, мастер Гануш взмахнул рукой, и часы остановились. Однако фигурка Смерти уже успела показаться, и мастер тут же упал бездыханным. С тех пор много-много лет куранты не могли отремонтировать, и лишь большими усилиями мастера заставили их снова работать. С тех пор, как впечатлительный Моцарт услышал эту историю, «Тема Колокольчика» становится навязчивым и полным мистики мотивом во многих его произведениях: в Трио K.542 (II часть), в знаменитом Менуэте K.594-а (K.355), в Вариациях на тему Дюпора K.573, фортепьянном Концерте K.595, Фантазии K.608, Рондо для стеклянной гармоники K.617, в Анданте K.616, в кларнетовом Концерте K.622 и, наконец, в целом ряде фрагментов Опер «Милосердие Тита» и «Волшебная флейта» (Квинтет №5, Терцет №19, Сцена прохождения испытаний во II Финале и др.). А ещё в ряде случаев произошла спайка «Темы Времени» и «Темы Колокольчика» в странный гибрид «Колокольчик Времени» (K.501, K.542, K.616, Квинтет №5 из «Волшебной флейты»), который звучит на редкость отрешённо и загадочно.

Самое интересное, что звучание «Темы Колокольчика» в быстром темпе совпадает с группетто, а группетто – одна из важнейших масонских лейтфигур Моцарта, символизирующая «всплеск масонской радости». Вообще же роль колокольчика в масонской символике не совсем ясна. С одной стороны, звон колокольчика – это сигнал «внимание, тишина!» (председательствующий колокольчиком призывал масонскую ложу к тишине). С другой стороны звон колокольчика мог ассоциироваться у масонов с «рождественским звоном» – символом обновления,

очищения веры, изгнания нечисти. Как бы то ни было – все произведения, включающие в себя «Тему Колокольчика», у Моцарта имеют явно эзотерический характер.

Ещё один аспект – лейттемы, связанные с образом Смерти. Прежде всего, это «лейтинтервал» восходящей Малой секунды (м.2), звучащей как форшлаг или гармонический интервал. **«Секунда Смерти»** усугубляет трагизм отдельных частей многих сочинений: Сонаты К.310, Концертов К.482 и К.491, струнного Квартета К.465, Квинтета К.516, многих номеров «Идоменей», «Дон-Жуана», Реквиема и т.д. Нельзя не обратить внимание ещё на один загадочный «лейтмодуль» Моцарта – **«лейтмодуль остановки времени»**: движение подталкивающих, запаздывающих шестнадцатых на фоне сопровождения ровными восьмыми, иногда сгруппированных в триоли. Такое явление мы встречаем в Сонате К.457, Концертах К.488 и К.595, Квинтете К.516, сцене убийства Командора в Опере «Дон-Жуан», в Хоре №24 оперы «Идоменей». Часто такое «торможение времени» усугубляется модуляцией в b-moll (см. все перечисленные выше фрагменты). **«Лейттональность оцепенения» b-moll** у Моцарта проявляет себя абсолютно во всех Операх, как проводница внезапного помрачения, заторможенного состояния при мысли о смерти – примерами служат десятки Арий, Дуэтов и Ансамблей из Опер «Мнимая садовница», «Идоменей», «Похищение из сераля», «Дон-Жуан», «Так поступают все», «Милосердие Тита» и т.д. Чего стоят такие красноречивые примеры, как резкая модуляция в b-moll в Речитативе (№2) Донны Анны на словах «Мой отец мёртв?» (при этом она падает без чувств), фраза Дон-Жуана в Интродукции «Сердце замирает от смертельного ужаса» в момент смерти Командора, реплики в Квартете №21 из «Идоменей», Терцете №14 из Оперы «Милосердие Тита» и Дуэте Бельмонта и Констанцы №20 из Оперы «Похищение из сераля» (во всех примерах слово «смерть» является ключевым). B-moll Моцарта как будто опускает слушателя в потустороннюю мистическую бездну. Конечно, в поле зрения Вольфганга попадали и ещё более мрачные тональности, ведущие сознание «в бездну» – es-moll, as-moll, ges-moll. Но так как он вообще редко обращался к тональностям с большим количеством знаков (обычно он с помощью энгармонической замены старался избегать их нагромождения), то отклонения в эти тональности появляются лишь в «экстремальных случаях». Но «случаи» говорят сами за себя: разработка I части Квинтета g-moll, К.516 в es-moll, последняя Ария Эльвиры (средний раздел в es-moll, ges-moll), Речитатив Донны Анны №10 на словах «Я узнала убийцу отца» (b-moll, es-moll) и знаменитый, полный мистики переход от «Confutatis» к «Lacrimosa» в Реквиеме (a-moll – as-moll – g-moll – ges-moll – F-dur), изображающий процесс погружения сознания в небытие.

К собственным семантическим «лейтфигурам» Моцарта относятся также многочисленные **масонские мелодические, ритмические и гармонические лейтфигуры**, разбору которых посвящена «Прогулка XV (по масонской музыке)».

Прогулка XI

(по Концертам для скрипки с оркестром)

– Листочек, вылезай! Ты слышал? Сам Моцарт сегодня продолжит со мною прогулки по ночному небу Вселенной! Нас ожидают скрипичные Концерты! Но как же мне поступить? Может, ещё не поздно признать во всём, покаяться и отдать тебя законному владельцу?

– Чтобы он сразу же вернул меня в свою рукопись? Опять в какой-нибудь тёмный ящик? О нет, это страшнее смерти! Ради бога, дай мне ещё насладиться чудесными звуками Вселенной! Конечно, после Квинтетов мне ещё долго не опомниться. И всё же – так хочется узнать побольше о скрипичных Концертах, особенно если о них поведает сам Моцарт ... Ой, кажется, он летит! Прячь меня скорее!

– ... Кто это занял мою скамью в секторе скрипичных Концертов моего сына? А, это опять вы?

– Во-первых, скамья не ваша, а вашего сына. А во-вторых, почему вы всегда прилетаете сюда, когда речь заходит о скрипке?

– Потому что «скрипичный вопрос» не даёт мне покоя! Я вновь и вновь ищу здесь ответа. Вы слышали скрипичные Концерты Вольфганга?

– Да, уважаемый Леопольд – все до единого. Но вот Звёзды на небе Вселенной мне не найти без вашей помощи: я же здесь впервые – в этом секторе неба. Покажите мне их, пожалуйста!

– Они прекрасны! Не правда ли, красивым венчиком Звёзд выделяется мой любимый «Розовый пятицветик» – 5 Концертов 1775 года? Можно, я дальше воспользуюсь номерами «по Кёхелю», с которыми вы меня познакомили во время прогулки по скрипичным Сонатам? Кстати, за обучение я вам весьма признателен! Так вот: неподалёку от «Розового пятицветика» мерцают поодиночке Звёзды Большого Concertone для двух скрипок, К.190 и Концертов для скрипки К.268 и К.271-а. Чуть в отдалении ярко светятся Звёзды Концертной Симфонии для скрипки и альта К.364 и Allegro Концертной Симфонии для скрипки, альта и виолончели К.320-е. Есть также и отдельные Звёздочки-пьесы для скрипки с оркестром. Но всё равно – не густо, если вспомнить, например, количество фортепьянных Концертов. А ведь скрипку Вольфганг любил не меньше клавира! И самое удивительное – ни одной попытки вернуться к сочинению скрипичных Концертов в «венский» период, когда этот жанр становится особо популярным! Тем более что Вольфганг, являясь отменным скрипачом, мог бы сам исполнять Концерты в своих Академиях и тем самым «зарабатывать» лишние «очки популярности» на фоне остальных композиторов! Но он больше не берёт в руки скрипку и, участвуя в струнных квартетах, неизменно выбирает партию альта.

– В чём же причина такого упрямства?

– Вы, конечно, думаете, что всему виною я! Думаете, я отвратил его от скрипки своим постоянным понуканием?

– Уважаемый Леопольд, почему в вашем голосе чувствуется такая агрессия?

– Потому что это мой самый больной вопрос! Из-за него я потерял своё здоровье. А ведь поначалу всё было прекрасно! Concertone для двух скрипок с оркестром, написанное Вольфгангом в семнадцать лет, предвещало расцвет его дарования в жанре скрипичного Концерта.

– Тут, конечно, нужно сразу же оговориться: в Большом Концерте (Concertone) C-dur, K.190 солируют не только две скрипки, но и гобой, и виолончель. Концертирование ещё напоминает устаревшую манеру итальянских Concerto grosso.

– Но в отличие от них каждое соло скрипок у Вольфганга тут же получает имитационное развитие, что выгодно отличает первое Allegro spiritoso от итальянских образцов.

– Всему Концерту присущ галантный стиль и серенадный облик. В нём нет резких контрастов. Наиболее индивидуален стиль во II части, Andante grazioso F-dur ¾, которая улаживает слух с первого такта. Напевная побочная партия напоминает переложение вокальной Арии, её мелодия пластично переходит от солиста к солисту. Менее всего удался протяжённый Менуэт в форме рондо, завершающий Концерт. Но зато именно в нём пробиваются ростки нового понимания концертирования, основанного на равноправном диалоге солистов и оркестра.

– Я-то уже тогда предвидел будущие успехи Вольфганга в этой области. Снова и снова я советовал ему изучить моё руководство «Скрипичная школа», где красной нитью проходила мысль о безграничных возможностях скрипки! При этом я подчёркивал, что скрипач, пусть даже виртуоз, в первую очередь слуга музыки. Главное – величие самой музыки. Вот чего я добивался от сына! Чувствуя, к чему я его склоняю, он вдруг пошёл на хитрость и поставил мне условие: если я куплю ему новое пианнофорте, то он напишет скрипичный Концерт. Я, конечно, знал, что всё равно он настоит на своём, ведь он так и рвался освоить новый полнозвучный инструмент, созданный как будто специально для него. Но, поторговавшись, я настоял на двух скрипичных Концертах, которые не стыдно было бы исполнить при дворе архиепископа. Это было в апреле 1775 года, и Вольфганг тут же засел за Концерты. Первый из них появился очень быстро. Мне он напомнил живую манеру лучших итальянских Концертов Тартини и Нардини.

– Первый Концерт для скрипки с оркестром B-dur, K.207 действительно всем обликом напоминает итальянский. Состав инструментов оркестра более чем скромнен: струнная группа с присоединением гобоев и валторн (для сравнения: в фортепьянном Концерте №5 D-dur, K.175, написанном за два года до этого, звучат и трубы, и литавры). Эта экономия как раз подчёркивает развлекательный, «не учёный» замысел сочинения. Напрасно мы искали бы здесь драматической напряжённости или контрапунктических изысков. Певучесть (кантабильность), простота, изящество – вот основные черты первого скрипичного Концерта, роднящие его с Дивертисментами и Серенадами. Начальное Allegro moderato выдержано в ярких и праздничных тонах, господствующих и в энергичной главной партии, и в более сдержанной побочной. Краткая разработка с новым мотивом, слегка омрачаясь минорным колоритом, снова выводит к безоблачности начального *tutti*.

Безмятежна и II часть, Adagio Es-dur, элегичная, напоминающая по-

гружение в приятный замедленный сон.

Заканчивает Концерт бравурное виртуозное Presto в форме рондо. Через время, в 1776 году, когда Концертом заинтересовался любимец архиепископа, виртуоз Антонио Брунетти, Вольфгангу пришлось по его просьбе сочинить взамен Presto новое Рондо B-dur, K.269, которое, естественно, стало ещё более виртуозным. Изменился размер (с 2/4 на 6/8), появились яркие танцевальные эпизоды, среди которых выделяется II Эпизод с выразительным отклонением в минор. С новым Финалом исполнял свой Концерт и сам Вольфганг.

– Да, я помню, как он описывал в письме из Мюнхена осенью 1777 года своё выступление с новым Финалом, заслужившее бурные аплодисменты. Обратите внимание, что в каждой из частей Концерта есть место для каденции. Однако Вольфганг ни одну из них не выписывал, предоставляя солисту самому импровизировать, обыгрывая прозвучавшие темы. Это касается и остальных скрипичных Концертов.

– Концерт №2 D-dur, K.211 сочинён в той же манере. Слушать его очень приятно, но не более того. I часть, Allegro moderato, не носит особого отпечатка индивидуальности Вольфганга. Да и партия скрипки не отличается разнообразием: преобладают певучие мелодии и ломаные аккорды.

Зато, после спокойной менуэтообразной II части, Andante G-dur свежо и оригинально звучит финальное Rondeau, написанное тоже в ритме менуэта. Все три его эпизода не только контрастны по отношению к рефрену и проходят в разных тональностях (чего мы не найдём в итальянских образцах), но и интересны тематическим разнообразием. III Эпизод состоит из двух тем d-moll и D-dur, из них последняя является перенесённой из II Эпизода, где она звучала в G-dur (тональности субдоминанты!), что крайне необычно. Особое внимание, проявленное Вольфгангом к III Эпизоду, перейдёт и к остальным Финалам скрипичных Концертов, написанных в форме рондо.

Всё же, в целом изящные и приятные первые два Концерта для скрипки содержат в себе мало новизны.

– Это же и я сказал сыну. Помню, как тот обиделся, но через два месяца вдруг ни с того, ни с сего взялся за третий Концерт. По тому азарту, с которым он над ним работал, я понял, что новое творение будет его лучшим сочинением для скрипки. И не ошибся!

– Да, поразительный взлёт вдохновения! Во всём Концерте №3 G-dur, K.216 ощущается переключившаяся через край юношеская сила, которая самоуверенно прокладывает дорогу новому, свободному стилю музыкального выражения чувств. На удивление естественно Вольфганг связывает отдельные тематические нити (а их здесь множество!) в целостную и прозрачную музыкальную ткань, дающую ощущение непрерывности движения. Смесь жизнерадостности, ритмического накала и изящества удерживает наше внимание от первой до последней ноты I части, Allegro. Начатую оркестром подвижную главную тему с чётким ритмом подхватывает скрипка *solo*, и постепенно инициатива переходит к ней с помощью изумительной порхающей танцевальной мелодии. Решительное преобладание солиста над оркестром, однако, не переходит ни в моторную виртуозность, ни в техницизм солиста. Скрипка поёт, как вольная птица, а оркестр, как бы не в силах сдержаться, подхватывает её очаровательное пение и подбадривает её. Разработка лишь поддерживает свобод-

ный полёт фантазии, она как никогда далека от учёности тематической работы Йозефа Гайдна.

Неуёмный романтизм Allegro подводит к ещё более романтической II части, Adagio D-dur. Пожалуй, это самая эротичная пьеса вашего сына. Был ли он так «допьяна» влюблён в тот период?

– Деятнадцать лет – это, конечно, тот самый возраст, когда юноша всеми помыслами устремлён к физической стороне любви. Но я теряюсь в догадках насчёт объекта такой любви. Конечно, общение с красивыми графинями Лодрон и Лютцов, главными искусительницами мужского населения Зальцбурга, могло наложить отпечаток на его рано созревшую чувственность, но эти дамы были недоступны и намного старше сына. Он мог только издала любоваться ими.

– Получается, Вольфганг был влюблён в само понятие любви, как оно ему грезилось. В его мечтах любовь представляла такой, какой она должна быть, а не такой, какой бывает в жизни. Любовь-богиня! Готовность к такой любви и запечатлелась в музыке уникального Adagio D-dur. Триольный ритм в размере 4/4 – это и ритм медленно раскачивающихся качелей (вспомним, как гениально использовал его Вольфганг в Andante фортепьянного Концерта C-dur, K.467!), и ритм пульсирующей по жилам разгорячённой крови. Подталкивающие триольные биения передают реальное физическое ощущение сердечного любовного трепета, на фоне которого шествует его виновница – богиня Любовь, воплощённая нежнейшей мелодией. Гобой заменены томно звучащими флейтами, которые вместе с оркестром вступают в выразительный диалог со скрипкой. Засурдиненные струнные призывают к меланхолии, терпкие гармонии с задержанными диссонансами образуют пленительный по акварельной тонкости красок фон. А сама мелодия своей певучестью и широтой мелодического дыхания напоминает чудесную Арию, Арию Любви. С богиней не хочется расставаться. Не потому ли в заключении, уже после последнего каданса неожиданно снова звучит отрывок из начальной фразы первой темы, трогательно повисающий на полуслове, как прощальный воздушный поцелуй вслед исчезающему божественному видению?

– Лишь скрипке Вольфганг доверял свои сердечные тайны, и это бросалось в глаза не только мне. Но музыка Adagio, в самом деле, настолько восхитила меня, что я простил сыну излишние изливания чувств в нем. Тем более что II часть переходила в галантное, оживлённое Рондо с превосходными темами эпизодов. Здесь Вольфганг использовал даже народные напевы, например, страсбургский танец.

– Теперь понятно, почему и весь Концерт получил название «Страсбургский». Именно о его исполнении Вольфганг написал Вам из Аугсбурга 24 октября 1777 года: «За ужином я сыграл Страсбургский Концерт. Шло как по маслу. Все хвалили прекрасный чистый тон». Известно, и в какой манере исполнял он свои скрипичные Концерты: «пританцовывая». Конечно, это касалось лишь весёлых фрагментов с танцевальным ритмом, таких, как III часть Страсбургского Концерта, Rondo. Прыгучая и резвая главная тема (рефрен) перемежается редкостными по выразительности эпизодами в исполнении скрипки. Восхитительная мелодия I Эпизода в ритме быстрого лендлера (вот здесь-то Вольфганг уж точно пританцовывал!) является основной и для II Эпизода, в котором трогательно звучит её минорный вариант. Полным неожидан-

ности получился III Эпизод: после выразительной паузы размер меняется с 3/8 на 4/4, и звучит плавное певучее Andante g-moll с типичным ритмом французской паваны. При этом *pizzicato* струнных имитирует игру на щипковой лютне. Но вот чудесную соль-минорную павану внезапно прерывает задорный наигрыш в народном духе. Это и есть страсбургский танец. Печали больше нет места, и Рондо завершается радостным возвращением рефрена. Очаровательное Рондо достойно венчает прекрасный своей гармоничностью Концерт G-dur.

— Я был уверен, что Концерта лучше, чем этот, Вольфганг уже никогда не создаст. Но сын как будто помешался. Не прошло и двух недель, как он сообщил мне, что закачивает работу над новым Ре-мажорным Концертом. Когда же я увидел его партитуру, то был поражён и её смелостью, и её зрелостью. Этот Концерт оказался ещё совершеннее Соль-мажорного. Правда, просматривая его партитуру, я то и дело ловил себя на мысли, что некоторые приёмы напоминали музыкальный почерк Луиджи Боккерини, который тогда был самым модным композитором.

— В XX веке даже подумали, что Вольфганг напрямую цитировал Ре-мажорный скрипичный Концерт Боккерини. Но неожиданно в 1974 году моцартовед С.Кунце выявил, что так называемый Концерт Боккерини, наоборот, является подделкой, скопированной со скрипичного Концерта Ре-мажор Моцарта! И сам по себе этот факт доказывает близость стилей таких, казалось бы, антиподов.

— В любом случае, влияние стиля Боккерини на этот Концерт заметно, но то, что в опусах итальянца лишь намечалось, сын подхватил и превратил в нечто самобытное, яркое и одухотворённое.

— К тому же этот Концерт №4 D-dur, K.218 многими чертами отличается от предыдущих трёх Концертов. Во-первых, значительно расширена роль солиста. Оркестр не столько вступает с ним в диалог, сколько аккомпанирует. Во-вторых, виртуозная сторона превалирует над мелодическим развитием, правда, это не бездумная техничность, а скорее, бьющая ключом напористая моторность, подсмотренная у того же Боккерини. I часть, Allegro, с первой ноты *tutti* увлекает своей воинственной энергией. Кажется, что неведомый глашатай созывает народ на особое торжество. Вступившая скрипка смягчает властные «приказы» и намечает отход к лирике побочной партии. Но всё же энергичный напор снова пробивает себе дорогу и в связующей, и в заключительной, и в краткой, бурной разработке с блестящими пассажами скрипки. Allegro завершается ликованием и демонстрацией «всеобщего энтузиазма».

Резким контрастом к Allegro выглядит II часть, Andante cantabile A-dur 3/4, с изысканной и утончённой партией солиста. Несмотря на сонатную форму, здесь нет оркестровой экспозиции; вступительное изложение оркестром прекрасной в своей задушевности главной темы сменяется вдохновенным монологом скрипки. Протяжённая кантилена вызывает в памяти оперные Арии. Поражает чистота и целомудренность побочной партии, это изливание непорочного сердца юноши, мечтающего о нежной первой любви. Нашему взору снова предстаёт идиллический образ богини Любви (только более кокетливой!) из предыдущего Соль-мажорного Концерта.

Финальное же Рондо ещё мозаичнее и импровизационнее по своему строению, чем Рондо из третьего Концерта. Пёстрый хоровод мелодий в разных размерах (2/4, 6/8, 4/4) постоянно переключает слух с одно-

го «объекта» на другой, вовлекая в замысловатую метрическую «игру» почти без правил. Всё же угадывается симметрия формы в целом: между попарными чередованиями главной темы (рефрена) на 2/4 и эпизодов с ярко танцевальными мелодиями на 6/8 вставлен средний Эпизод Andante grazioso на 4/4. Средний эпизод интересен тем, что в нём имитируется звучание мюзета, французской разновидности волынки. Мелодия явно народного склада вьётся на фоне выдержанного басового звука (открытая струна). Этот приём Вольфганг мог почерпнуть как от французских скрипачей, так и от Боккерини, часто пользовавшегося им. Оригинальность мыслей этого Рондо всё же слегка «подпорчена» излишней метрической пестротой. Но как умиляет концовка – восьмикратное, постепенно затихающее, повторение четырёхзвучной танцевальной фразы! Как будто кибитка бродячих музыкантов, только что продемонстрировавших своё мастерство, удаляется от нас, поскрипывая колёсами (это приём снова указывает на Боккерини!). Итак, перед нами чудесный, но по сути «боккериниевский» Концерт! А как вы, кстати, относились к Боккерини?

– Такой же шарлатан и неуч, как и многие итальянские maestro! В оригинальности и изяществе мелодий ему не откажешь, но он даже с контрапунктом не был знаком!

– Разве это так существенно?

– Всё же обидно было отовсюду слышать его имя, как имя некоего кумира. Его постоянно возносили, сравнивали с Йозефом Гайдном и даже дали ему прозвище «жена Гайдна». Я считал его чрезмерное восхваление веянием моды.

– Однако эта мода продержалась до начала XIX столетия! Не вы ли отвратили сына от серьёзного отношения к композиторской технике Боккерини, как когда-то приложили все усилия, чтобы опорочить в его глазах Шоберта?

– Я хотел, чтобы сын брал пример только с учёных музыкантов – с Йозефа Гайдна, сыновей Себастьяна Баха, падре Мартини и Генделя.

– Вот почему даже в письмах Вольфганг никогда не упоминает имён Шоберта или Боккерини! Но всё же, всё же, его как магнитом тянуло к музыкальным идеям и того, и другого! Чутьё гения подсказывало ему, что эти композиторы в чём-то опередили своё время, что их искусство жизненно и полнокровно. Несмотря ни на что, яркая самобытность Боккерини оставила в душе Вольфганга осязаемый след, и тому свидетелем целый ряд его произведений. Не остался без её влияния и следующий Концерт №5 A-dur, K.219, написанный через месяц после четвёртого. Блеск, остроумие, прихотливость, сюрпризные моменты – след снова тянется к Боккерини. Этот Концерт ещё притягательнее, чем предыдущие. Вот, например, 1 часть, Allegro aperto привлекает необычностью построения. После мощного аккорда *tutti* на фоне тремоло вторых скрипок и альтов градом рассыпаются острые, отрывистые нотки первых скрипок. Оригинальное начало подводит к грациозно-шутливой побочной партии. Но неожиданно начинается «поэтическое отступление» – выразительный речитатив солирующей скрипки. Темп меняется на Adagio. Наступает странная общая пауза (как будто конец всей части!). И вдруг скрипка «взрывается», излагая, наконец-то, главную тему, полную задора и устремлённости. Чередование грациозности и лукавства составляет всю дальнейшую музыку Allegro.

Средняя часть, Adagio E-dur 2/4, полна чувствами от еле сдержи-

ваемого волнения в начале до страдальческого плача в конце. Бесконечно тонкие и многообразные душевные движения, выраженные музыкой, придают Adagio психологизм и глубину. Это уже не идиллия созерцания богини Любви, как в Adagio предыдущих Конcertов, а нечто большее – с трудом сдерживаемая страсть, почти исповедь. Известно, что такой слишком «личный уклон» этого Adagio не понравился архиепископу Коллоредо, перед которым Вольфганг исполнил Концерт. Это в самом деле так?

– В январе 1776 года Коллоредо устроил во дворце концерт: сначала сам играл партию скрипки в Трио Вольфганга (конечно, безобразно), потом Брунетти исполнял четвёртый Концерт D-dur Вольфганга, а сам Вольфганг – свой новый, пятый. После концерта архиепископ позвал Брунетти и приказал тому ещё раз исполнить II часть пятого Концрта A-dur, после чего спросил его, не слишком ли она затянута. Брунетти, почуввав грозные нотки в голосе хозяина, сразу стал подобострастным и заявил, что Adagio слишком надумано. Тут же было решено, что Вольфганг должен переписать его в угоду Брунетти.

– И таким образом появилось Adagio E-dur, K.261? Вообще-то оно очень милое, но явно в итальянском вкусе. Ариозная томная кантилена мерцает мажоро-минором, закругляясь благозвучными кадансами. Но насколько это Adagio спокойнее, созерцательней первоначального варианта, где есть место и терпким диссонансам, и неожиданным остановкам, и взлётам, и контрастной динамике, и сложным болезненным модуляциям в среднем разделе! Не поэтому ли Adagio пятого Концрта кажется пришельцем из романтической лирики Вольфганга более позднего периода?

Но самой удивительной в этом Концерте всё же является III часть, знаменитое Rondo, Tempo di menuetto, давшее Концерту прозвище «Турецкий». Вот где снова сказался стиль Боккерини (см. Финал его Квинтета a-moll)! Вначале слуху предстаёт действительно грациозный и изысканный Менуэт с галантным I Эпизодом и минорным, под конец даже мятежно-драматическим II Эпизодом, в котором ощущаются отголоски манеры Боккерини. Центральный Эпизод a-moll (интермедия) неожиданно меняет размер на двухдольный (2/4), предвещая сюрприз. С первых же его тактов ощущение таково, что из рук танцмейстера скрипка перешла к выходцу из народа, например, к цыгану-импровизатору. Это так не похоже на Вольфганга! Что это – причуда, озорная выходка или подражания фольклорным выдумкам того же Боккерини?

– Основная мелодия интермедии перекочевала из музыки моего сына к его Балету «Ревность в серале», написанной им к Опере «Луций Сулла». Она, конечно, подражает модной «турецкой» музыке.

– Если бы музыка этого Эпизода была комической пародией, то такая вставка выглядела бы естественной, как естественными кажутся и «страсбургский танец» в Рондо Концрта G-dur, и «мюзет» в Рондо Концрта D-dur. Но здесь перед нами предстаёт более сложное явление: музыка интермедии не только серьёзна – она демонична, экзальтирована, устрашающа. Хроматические «завывания», нервный ритм, стучащие басы виолончели, «сатанинская» решительность размашистых октавных ходов, излишний (в рамках салонного искусства) напор – эти черты «турецкого» эпизода кажутся неким эстетическим диссонансом на фоне музыки XVIII столетия. Вольфганг как будто протестует против сковавшей его условности жанра, хочет вырваться из оков галантного искусства! На

наших глазах происходит настоящее высвобождение духа, долго притесняемого «правилами хорошего тона!» «Боккерини и Гайдну можно, а мне нельзя?», – как бы возмущается повзрослевший юноша. Но до конца протест не удаётся: гедонистический идеал концертного жанра оказывается сильнее душевного порыва – Вольфганг возвращается к Менуэту, и серьёзность тут же оборачивается игрой, кукольной театральной сценкой. Правила хорошего тона на сей раз победили, а «демонь» до поры до времени спрятались за маской галантности. Несмотря на «издержки классицизма», Рондо Концерта №5 всё равно выглядит самой смелой пьесой того периода. Так же и весь Концерт в целом стал крупной вехой на пути к зрелости.

Но на этом Вольфганг остановился. Желание сочинять скрипичные Концерты отпало. Неужели виной тому высказывания Коллоредо?

– Конечно. Он не только не похвалил последние два Концерта, исполненные во дворце, но и заявил, что Вольфганг ещё долго должен учиться, чтобы играть и сочинять, как итальянцы. К тому же, он никак не отблагодарил сына. В ярости Вольфганг отбросил партитуру начатого шестого Концерта Es-dur. Остался лишь эскиз. Я же не устал напоминать сыну, что его настоящее призвание – Концерты для скрипки.

– И здесь вы, как всегда, переусердствовали, чем вызвали обратную реакцию со стороны Вольфганга. Вместо Концертов он пишет теперь Дивертисменты и Серенады, внутри них помещая ...Концерты для скрипки с оркестром! Так он поступил с Дивертисментом F-dur, K.247 и с Хаффнер-серенадой K.250, где со второй по четвёртую часть звучит великолепная музыка для скрипки с оркестром, ничем не уступающая музыке последних Концертов 1775 года. Так продолжалось полтора года, до лета 1777 года.

– Всё это время я не находил себе места, пытаясь повернуть события вспять и снова обратить сына к сочинению Концертов. Наконец, случай представился. В это время мы вырабатывали «парижский план». Исполвдоль я внушал сыну мысль о возможности выступлений в Мангейме и Париже в качестве скрипача-виртуоза, при этом подчёркивая, что для таких выступлений нужен новый, современный, эффектный скрипичный Концерт. Не желая ссориться перед отъездом, Вольфганг уступил моему нажиму: когда подошло время расставания, партитура нового Концерта D-dur была почти готова. Но из Парижа Вольфганг вернулся уже без неё и ничего объяснить мне не мог.

– Вот почему с этим Концертом столько неясностей! Его партитура была утеряна ещё в XVIII столетии. Две же его копии сомнительного происхождения «всплыли на поверхность» лишь в начале XX века.

– Какая жалость! Этот Концерт я считаю лучшим, он и протяжённее, и во многом значительнее остальных!

– Так считают и многие маэстро-веды. Однако часть их не может смириться с чужеродными наслоениями и позднейшими переработками неизвестных авторов, запечатлёнными в найденных копиях. Подозревают, что руку к партитурной копии приложил известный скрипач и композитор Джордже Энеску, вперые исполнивший **Концерт №7 D-dur, K.271-а** перед публикой со своими мастерскими каденциями! Особенно шокируют исследователей несхожие на манеру вашего сына технические скрипичные новшества: двойные ноты, движение децимами, невероятно высокий регистр скрипки, чрезмерная длина виртуозных пассажей. Всё

это сбивает с толку.

– Я могу подтвердить, что скрипичная техника Вольфганга за полтора года стала намного изощрённее! Было бы смешно, если бы он топтался на месте. Насколько я помню – все новые технические приёмы, которые вы перечислили, в действительности принадлежат этому Концерту. Так что, по-моему, найденным копиям можно доверять.

– Тогда остаётся поговорить о музыкальных достоинствах Концерта D-dur. I часть, Allegro maestoso, сочетает в себе мужественную уверенность, решимость с благородной спокойной лирикой. Впечатление набирающего силу шествия даёт маршеобразная главная партия. Постоянный диалог скрипки с оркестром органично вписывается в целое и не нарушает монументальности и динамичности Allegro, по мощи приближающегося к симфоническому. Интенсивное, но гибкое в нюансах развитие подводит к обширной разработке, в которой после напевной минорной темы используются размашистые фигурации скрипки необычайно широкого дыхания. Бесспорно, это Allegro можно назвать блестящим!

Удивительно по замыслу вдохновенное Andante G-dur $\frac{3}{4}$. Жанровые народные истоки и менуэтный облик не заслоняют в нём возвышенной поэзии, исходящей от солиста. Затаённое оркестровое начало напоминает волшебный танец в замедленной съёмке. Но вот вступает скрипка со своим монологом, который выразительностью интонаций напоминает взволнованное высказывание человека, желающего поведать нечто наблевшее своему близкому другу. Параллельные децимы в партии скрипки с трудом преодолевают неведомые преграды, не дающие душе расправить крылья, и устремляются ввысь. Мелодия переходит в пронзительную мольбу, поднимающуюся к небесам с помощью самого высокого регистра скрипки. В среднем разделе Andante эмоциональное напряжение постоянно растёт от еле приглушаемого страдания до драматических возгласов, оттесняющих горестные моления. Глубина чувств выводит это Andante к лучшим достижениям Вольфганга. Особое впечатление производит возвращение первой темы к оркестру, на сей раз её сопровождает выразительное *pizzicato* скрипки. Как это Andante высокой поэзией чувств и всем своим обликом предвосхищает знаменитое Larghetto из скрипичного Концерта Бетховена!

Широтой замысла отличается и Rondo, Allegro. От драматических переживаний оно уводит к отраде окружающего быта и отдыху. Главную тему народного склада, непоседливую и пестроватую, сменяют грациозные, блестящие, виртуозные I и III Эпизоды. II центральный Эпизод в h-moll представляет собой экспрессивное Trio. Размашистая мятежная тема воскрешает образы среднего раздела Andante и на время лишает слушателя покоя. Всё же общий жизнерадостный настрой побеждает и возвращает первоначальную тему, которая, кстати, в Париже пригодится Вольфгангу для Балета «Безделушки». Итак, этот Концерт во многом явился новаторским. Возросшая роль оркестра, новые приёмы игры на скрипке, особые технические эффекты, масштабность, глубина образного содержания знаменуют новый этап в творчестве вашего сына.

– Однако по окончании злосчастной «парижской эпопеи» Вольфганга как будто подменили: вернувшись домой, он вообще перестал брать скрипку в руки и даже, музицируя дома, назло мне выбирал альт. Он как будто мстил мне за то, что я постоянно отлучал его от Оперы и внушал,

что он должен быть всецело инструментальным композитором, таким, как Гайдн.

– Просто в Париже он убедился, что Концерты немецких композиторов не ценятся так, как итальянские. Итальянцы-виртуозы Нардини и Виотти со знанием «концертно-эстрадного дела» сочиняли Концерты сами для себя и услаждали ими половину Европы. Концерты Вольфганга оказались невостребованными. В Зальцбурге же с их исполнением было покачено ещё в пору безобразного январского концерта 1776 года во дворце архиепископа. Круг замкнулся.

И всё же в 1779 году, то есть через два года после сочинения последнего скрипичного Концерта, Вольфганг снова вспоминает о скрипке, правда, в новом качестве: теперь она нужна ему, чтобы составить компанию альту и виолончели в двух Концертных Симфониях – Es-dur, K.364 (320-d) и A-dur (320-e). Что побудило его снова обратиться к жанру Концертанты?

– Дело было так: возвращаясь в Зальцбург из Парижа в ноябре 1778 года, Вольфганг остановился в Мангейме, где узнал об организации там «Академии любителей» по образцу парижской. Солистом знаменитого мангеймского оркестра в это время стал его любимейший скрипач Френцль. Воодушевлённый друзьями, Вольфганг ещё в Мангейме взялся за Симфонию-концертанту для ... клавира и скрипки. Нечто новое, необычное! Когда он вернулся домой, эскиз I части уже был готов и, судя по всему, величественней произведения он ещё не задумывал: чего стоил один громоподобный оркестр! Ещё бы он не старался сочинять для самого себя и обожаемого скрипача! Но Френцль с товарищами просили его написать и Концерты для струнных. Он тут же начал сразу два: A-dur для скрипки, альты и виолончели с оркестром и Es-dur для скрипки и альты. Всё было рассчитано на возможности изумительного мангеймского оркестра и его несравненных виртуозов, поэтому сын решил творить с размахом. Особенно быстро продвигалась работа над Концертантой Es-dur. Он уже почти закончил её, как вдруг в Зальцбург пришло известие о роспуске мангеймского оркестра и переезде курфюрста Макса Иосифа в Мюнхен. Все мечты рухнули в одночасье! Особенно обидно было за скрипично-клавирный Концерт, который Вольфганг начал с такой любовью, ведь его I часть, Allegro D-dur, была почти завершена! Френцль не поехал в Мюнхен, оркестранты же разъехались кто куда. Готовая Концертная симфония Es-dur для скрипки и альты осталась никому не нужной, и Вольфганг так никогда и не услышал её. Тройной же Концерт A-dur остался большим фрагментом I части.

– Зная о достоинствах бесценной Концертной симфонии для альты и скрипки с оркестром Es-dur, K.364, можно представить, какие волнующие шедевры родились бы из незаконченных фрагментов обеих других! Но хотя бы эту Вольфганг закончил полностью, воплотив свою мечту о монументальном размахе с такой колоссальной силой, которой мы не встретим больше до самой Симфонии «Юпитер». Уже первые звуки оркестрового tutti I части, Allegro maestoso свидетельствуют о масштабности замысла. Маршевый ритм, особая устремлённость, всё возрастающее *crescendo* еле сдерживаются более спокойной побочной в исполнении валторн. В заключительной партии накал становится неистовым, и лишь её нисходящее продолжение приостанавливает новую волну динамизации. И тут вступают солисты... со своей, совершенно новой по

тематизму экспозицией! Рождается второй пласт: щемящие интонации лирической главной партии солистов как бы «приводят в изумление» оркестр! Теперь он по ходу дела лишь «огрызается» воинственными трелями, пытаясь вернуть строптивую парочку в круг своих интересов. Безуспешно! У солистов «своя» внутренняя драматургия. Они «навязывают» оркестру новую побочную партию, ещё более волевою и напористую, чем все, прозвучавшие ранее. Такой темы у Вольфганга ещё никогда не было! Даже у Бетховена найдётся мало примеров такой решительной самоуверенности, которой проникнута эта размашистая упругая мелодия, полная пафоса, мужества и упрямой силы. Теперь оркестр и солисты борются на равных, причём солисты представляются более сплочённой силой, они исключительно едины в своих стремлениях. В разработке, правда, оркестр угрожающими трелями заставляет скрипку с альтом по очереди умолять «отпустить их на волю». И воля вновь дана им в репризе. Тщательно выписанная Вольфгангом изумительная каденция подтверждает серьёзность его намерений: мангеймцы должны исполнять только строгую каденцию автора, не пытаясь упражняться в собственной бездумной виртуозности (и в остальных частях каденции тоже выписаны!). Каденция солистов рассчитана на тонко согласованные действия, которые лишней раз должны доказать симпатию обоих друг к другу. Оркестр под влиянием их дружбы как бы «добрееет» и заканчивает Allegro уже без сердитых окриков, лирическим разливом заключительной партии. Несмотря на изначальное полное разделение сфер оркестра и солистов, I часть поражает целостностью и общей устремлённостью. Безусловный шедевр!

— Но каким контрастом казалось на фоне громогласного Allegro оркестровое начало Andante c-moll! Мрачный до-минор, необычная для Вольфганга мелодия, взятая из народной песни «Были за Рейном маркграф», серьёзнейший тон, близкий к камерной музыке — всё это сначала вызвало во мне недоумение. Но потом я вспомнил, что Вольфганг начал записывать II часть 4 июля, в годовщину смерти Анны Марии. Год назад он потерял в Париже свою любимую матушку и тех пор часто скорбел, вспоминая о ней. Вот и в этот день он был печален, как никогда раньше. Эта печаль и перешла в Andante Концерта.

— Редкая тема у Вольфганга звучала так непосредственно, без ухищрений, напрямую обращаясь к сердцу слушателя. Поэтому она сразу же навсегда запоминается. Но первоначальный сентиментальный налёт, присущий самой народной мелодии, постепенно приобретает в Andante новые, неожиданные черты. Поворот альта в Es-dur возвышает скорбное чувство до благородной высокой поэзии, которая вуалирует душевные муки и сдерживает нагнетание щемящей тоски. Диалог солистов похож на разговор сына (партия скрипки) и отца (партия альта), утешающего его и призывающего мужественно переносить постигшую их утрату. Но утешает не только альт. Сам оркестр вступает с умиротворяющим заключением I раздела, словно обласкивая большое сердце и упрасывая его успокоиться. Но сердце, постепенно соглашаясь с доводами альта и оркестра, сохраняет напряжённый тонус, не спадающий из-за синкопированного нервного ритма затаённого сопровождения струнных. Горестные вскрики у скрипки пробиваются то тут, то там. Вот уже и оркестр встревожен не на шутку, мрачно останавливаясь перед решающим диалогом солистов в каденции. Альт-отец прилагает последние усилия, настоящи-

ми речевыми репликами увещевая разбитое сердце сына. И последним, самым весомым словом становится оркестровая **Кода** (на материале заключения I раздела), которая оттесняет мысли о горе, призывая к смирению: «Подожди немного, отдохнёшь и ты!». Трудно представить более выразительную интонацию утешения, сконцентрированную всего в восьми тактах потрясающей Коды! Так заканчивается одно из самых трагических *Andante* у Вольфганга.

– И снова резкий контраст: запрыгавшая, как солнечный зайчик, мелодия **III части, Presto**, уносит с собой всю скорбь, накопившуюся во II части. Сколько в ней новых мыслей!

– Я бы сказала – неожиданностей! Каждое вступление солистов оказывается сюрпризом. После прыгучей главной темы (рефрена) солисты вступают с **I Эпизодом**. Решительную тему солистов подхватывает ещё более напористое продолжение, желающее доказать силу и превосходство теперь уже спорящих между собой скрипки и альты. Перебивая друг друга, они словно пытаются перехватить инициативу в свои руки. В запальчивости оба незаметно переходят к мелодии рефрена, и это выглядит очень остроумно. Только успел вмешаться оркестр, оба «спортсмена» уже начинают новое соревнование. Теперь темы I Эпизода проходят в другой тональности, обостряясь до контрапунктической стычки. Солисты при этом снова, увлекаясь, переходят на «территорию» оркестра – к рефрену. В **III Эпизоде** ритм ускоряется до тарантелльного, и музыка, динамизируясь, безудержно рвётся в новый бой. Наконец, солисты и оркестр сливаются в едином заключительном порыве, как в экстазе. Здорова! Настоящий «бой без правил»! И вообще, всё произведение окажется настоящим чудом – чудом превращения юноши в зрелого, самоуверенного мастера, диктующего новые музыкальные взгляды не только мангеймскому оркестру, но и всему миру. Именно этот двойной Концерт отделяет не во всём самостоятельную юность Вольфганга от зрелости позднего «венского» периода. Он служит как бы «водоразделом» его творческого пути.

Но таким же могучим шагом вперёд мог стать и **Тройной Концерт A-dur для скрипки, альты, виолончели с оркестром**, от которого сохранилось лишь **Allegro A-dur, K.320-e**, причём его вторая половина от разработки осталась без выписанной оркестровой партии. Мы бы так никогда и не услышали этого шедевра, если бы не Отто Бах, дирижёр и капельмейстер Моцартеума, который в конце XIX века попытался восстановить оркестровую партию *Allegro*. Слуху предстало очередное чудо. Судя по музыке, сочинение должно было стать такой же серьёзной вехой в концертно-симфонической области, как и двойной Концерт. Но если последний стал средоточием патетики и драматизма, то *Allegro* тройного Концерта пленяет лиризмом с сильным налетом романтизма. Здесь тоже две разные экспозиции. У оркестра изящная лирика главной партии переходит в бурные порывы побочной. Экспозиция солистов волнует напевными романсообразными темами, напоминающими о Шуберте. Умиротворение и блаженство предстают перед нами в их экспозиции, подводящей к редкой по выразительности разработке на материале главной партии. Необычные модуляции, напряжённые контрапунктические переключки, симфонический размах, протяжённость, неуклонная динамизация – вот черты этой разработки, как будто спустившейся в сочинение из конца XIX века. Мелодизм, но в то же время и экспрессия

роднят это Allegro с написанным в эти же дни Концертом для двух фортепьяно Es-dur, K.365. Чудный проникновенный напев заключительной темы ещё долго преследует слушателя, как навязчивая идея. Кода величественными трубными сигналами возвещает об окончании одной из романтичнейших пьес Вольфганга.

— Обидно, что столь мелодичное творение не получило продолжения! Как, впрочем, обидно и за оставшееся в одиночестве Allegro скрипично-клавирной Кончертанты!

— В пленительном **Allegro D-dur, K.315-f (I части Концерта для скрипки, фортепьяно и оркестра)** как будто смешались черты двух жанров — скрипичной Сонаты и Кончертанты: трепетные, невесомо-нежные переключки скрипки и фортепьяно неожиданно сменяются громогласными возгласами *tutti*. Жаль, что оба почти законченных Allegri из Двойного и Тройного Концертов нигде не исполняются, хотя того заслуживают. А вот Концертной симфонии для скрипки и альты повезло: она стала одним из популярнейших произведений Вольфганга в наши дни. Секрет прост: композиторами написано очень мало Концертов для солирующего альтя, поэтому альтисты буквально «молятся» на двойной Концерт. Ну что ж, порадуемся популярности хотя бы этого шедевра!

— Я же снова и снова подталкивал сына к сочинению нового Концерта для скрипки, который мог бы пригодиться ему в Мюнхене. Вольфганг только огрызался. Однако перед самой поездкой в Мюнхен, связанной с постановкой «Идоменей», он вдруг спросил меня, не видел ли я среди его бумаг эскиза скрипичного Концерта Es-dur, того самого, который он забросил ещё в 1776 году, обидевшись на архиепископа. Воодушевлённый его благими побуждениями, я тут же разыскал эскиз. Технически Концерт слегка устарел, но ещё не поздно было многое в нём переделать. Вольфганг забрал начатую партитуру с собою в Мюнхен. Приехав на премьеру «Идоменей», я первым делом начал расспросы о работе над скрипичным Концертом. И тут выяснилось, что Вольфганг, так и не завершив его, отдал партитуру молодому гастролёру-скрипачу! Предвидя мою реакцию, сын не дал мне даже рта открыть: бесстрастным, словно отрепетированным тоном он ещё раз повторил мне, что навсегда охладел к Концертам для скрипки. Я схватился за сердце. Этот разговор стал последней каплей, приведшей нас к окончательной размолвке.

— Эскиз Концерта, однако, не затерялся и в 1799 году неожиданно всплыл в печати под именем скрипичного **Концерта №6 Es-dur, K.268**. Издатель И.Андрэ не пояснял, откуда появилась полная версия Концерта, хотя в найденной копии, написанной неизвестно чьим почерком, в глаза бросались угловатость инструментовки и неровность изложения. Явно кем-то переработанный Концерт всё же запечатлел в себе моцартовские черты, особенно в I части и начале Рондо. II часть выдавала грубую подделку. Как бы то ни было, но этот Концерт существует!

— До отъезда я видел у Вольфганга лишь рукопись Allegro и ещё каких-то фрагментов. Но какой вид приобрела партитура в Мюнхене, мне неизвестно.

— А давайте вместе послушаем дошедшую до нас обработку и попробуем определить, насколько грубой она оказалась? I часть, Allegro, начинается, конечно же, по-моцартовски. Сначала у оркестра звучит размашистая мелодия по тону трезвучия (так Вольфганг начинал многие Ми-бемоль-мажорные творения), продолжением служит прекрасная

напевная мелодия, настраивающая на лирический лад. И почерк побочной партии узнаваем, он интонационно предвосхищает гимнические мелодии «Волшебной флейты». Чудесная разработка с задержаниями, диссонансами, новой темой на редкость выразительна. Может быть, обеднена лишь инструментовка. А так – очень даже достойное Allegro.

– Хотя, всё же не такое яркое, как в предыдущих Концертах. А вот II часть, Un poco Adagio B-dur, на фоне Allegro выглядит совсем чужеродной, особенно удивляет оркестровое сопровождение громоздкими аккордами, что совсем не в духе Вольфганга.

– Да и сами темы какие-то блёклые, банальные. Сомнений не может быть – это подделка. Начальная же тема финального Рондо хорошо согласуется с I частью, его устремлённая мелодия изящна, грациозна. Правда, сюрпризы Финалов предыдущих скрипичных Концертов прошли стороной, если не считать большого минорного Trio во II Эпизоде. Его основная мелодия выразительна, но как-то не вписывается в целое. И оркестр опять не на высоте. К концу Рондо всё же закрадывается подозрение, что оно кем-то дописано, причём не очень умело. В итоге лишь I часть этого Концерта не вызывает сомнений в подлинности.

С Концертом Es-dur «период скрипичных Концертов» вашего сына навсегда закончился. Последней же пьесой Вольфганга для скрипки с оркестром стало простое, безмятежное Рондо C-dur, K.373, написанное 8 апреля 1781 года для Брунетти, приехавшего вместе с капеллой архиепископа в Вену. Ни о каких Концертах для скрипки Вольфганг больше не помышляет. Скрипка висит на гвозде, напоминая обо всех невзгодах, связанных с ней. Она стала поистине фаталистическим инструментом для Моцарта. Как опрометчивый любовник, случайно выдавший свою страсть невольному свидетелю, начинает избегать и ненавидеть его, так и Вольфганг теперь избегает скрипку, которая слишком много знает о его душевных муках!

– Вы преувеличиваете, дорогая! Как же тогда относиться к Дивертисментам и Серенадам для симфонического оркестра? Ведь там скрипка – снова солирующий инструмент?

– Но все они написаны до 1780 года, то есть до вашей роковой мюнхенской размолвки с сыном! В Серенадах «венского» периода нет места скрипке, потому что они предназначены не струнным, а духовым ансамблям! И в этом – подтверждение парадокса, имя которому – отказ от скрипки!

– Но ведь было же ещё несколько скрипичных Сонат, написанных в венские годы! Невозможно принизить роль солирующей скрипки и в камерных Ансамблях «венского» периода! Давайте не торопиться с выводами. А когда основательно разберётесь с этим вопросом, непременно встретимся вновь. Ведь творчество моего сына – неисчерпаемая тема для разговоров! Не правда ли?

– Согласна с вами! До встречи!

– Adieu!

– ...Листочек, ты всё слышал? Как тебе наша беседа?

– По-моему, Леопольд не любил своего сына или не доверял ему: он всё время поучал его, как какого-то несмышлёного малыша. Многолетний диктат Леопольда причастен к тому, что сразу после смерти отца, в 1787 году Вольфганг повесил скрипку на гвоздь и больше не снимал. Но теперь уже ничего не вернёшь: что имеем, то имеем!

– А имеем-то мы немало: скрипичные Концерты №3 G-dur, №4 D-dur, №5 A-dur, №7 D-dur, Концертную Симфонию для альты и скрипки с оркестром Es-dur, К.364, Allegro Тройного Концерта A-dur, К.320-а. Всё это неоспоримые шедевры скрипичного концертного жанра!

Жаль, конечно, что Леопольд опередил Вольфганга: может быть, тот поведал бы нам куда больше о секретах неподражаемых скрипичных Концертов! Но что делать! Видимо, антагонизм личностей отца и сына настолько велик, что даже здесь, за порогом земной жизни оба не хотят видеть друг друга! Знакомое явление под названием «Отцы и дети»! Нам же остаётся только двигаться дальше – к Серенадам Моцарта! В этом жанре скрипка обретёт ещё бóльшую свободу, чем в Концертах! Завтра же приступим. Хочется надеяться, что к рассмотрению Серенад примкнёт сам Вольфганг, ведь он обещал... А нам пора отдохнуть. Полежай в карман!

Прогулка XII (по Серенадам)

– Сколько Звёзд! Тут нам уже не обойтись без Вольфганга: Звёзды 15 Серенад настолько перемешаны со Звёздами 19 Дивертисментов, что образуют вместе одно большое звёздное скопление. Знаешь, что такое Серенада в представлении слушателей XXI века? Подбалконная песенка в честь дамы сердца. Но во времена Моцарта Серенада – нечто другое: большое инструментальное сочинение для услаждения слуха знати. Иногда его масштабы превосходят все мыслимые пределы: Серенада может содержать до 10 частей вместе с Маршами, которые её обрамляют! Во второй половине XVIII столетия Серенады мало чем отличались от Дивертисментов, состоящих из танцевальных пьес. И если в определении жанра (в том числе, в названиях) путались сами отец и сын Моцарты, то последующие поколения и вовсе запутались. В списке Серенад оказались сочинения под названиями «Кассация», «Финальная музыка», «Ноктюрн», жанровость которых идентична Дивертисменту – это такая же развлекательная музыка для исполнения на открытом воздухе. Лишь небольшие «отклонения от нормы» свидетельствуют об отличии этих сочинений от традиционных Дивертисментов: иногда это расширенный состав оркестра, иногда – добавление частей или, наоборот, их убавление. Лично я ничего не понимаю! Скорей бы прилетел Вольфганг!

– Наверное, это он! Прячь меня скорее!...

–... А вот и я! Прогулку по скрипичным Концертам пришлось пропустить: не хотелось сталкиваться с папой, который опередил меня на повороте к НЛЮ. Но с Серенадами готов помочь. Они образуют Созвездия, исходя из своего назначения: «Созвездие Кассаций» (КК.100, 63, 99 и примыкающая к ним К.101), «Свадебная колесница» (КК.185, К.250), «Новогодний фейерверк» (К.239, К.286), «Великий Муфтий» (так я называл архиепископа Иеронима Коллоредо, в честь торжеств которого написаны КК.203, 204, 320), «Духовой треугольник» (КК.361, 375, 388). Одиной яркой Звездой блистает лишь «Маленькая ночная серенада» К.525. Всё же объединение Звёзд в Созвездия Серенад настолько относительно, что его ещё придётся отдельно оговаривать. Ну, что тебя так сильно смущает?

– Непонятные названия «Кассация» и «Финальная музыка».

– А это, между прочим, одно и то же. Можно было бы назвать и «процальная музыка», потому как Серенады с такими названиями сочинялись ко дню окончания учёбы студентов зальцбургского Университета. А так как разные факультеты заканчивали учёбу в разные сроки, то я и сочинил три Кассации, а не одну, и было это в 1769 году.

– И как это руководство Университета доверило сочинение «Финальной музыки» тринадцатилетнему мальчику, не имеющему опыта в подобном жанре?

– Это всё папа. Сам он неоднократно сочинял «Финальную музыку» для выпускников Университета. А на этот раз посоветовал профессорам меня, так как считал, что я уже в состоянии справиться с подобными сочинениями. Он же и познакомил меня с особенностью «финальной музыки»: её следовало сочинять для большого походного оркестра. Музыканты должны были идти впереди или позади колонны студентов и профессоров.

– Но в инструментальном составе Кассаций проставлены виолончели и контрабасы. Как же поступали с ними?

– Их во время движения заменяли фаготами. Когда же начиналась торжественная часть, к оркестру присоединялись виолончелисты. Вот так и исполняли «Финальную музыку».

– Первая же **Кассация D-dur, К.100 (62-а)** удивляет разнообразием инструментовки. Среди солирующих инструментов – гобой и флейты, валторны и трубы, причём каждая из восьми частей отличается составом исполнителей. А II часть, **Andante**, III часть, **Menuetto** и IV часть, **Allegro** объединяются благодаря солирующим гобоям и валторнам во вставное изящное Концертино. Остальные части носят отвечающий своему назначению более парадный характер. К этой Кассации ты написал замечательный входной **Марш D-dur, К.62**. Под его звуки праздничное шествие так и предстаёт перед глазами. Оживлённая музыка красноречиво передаёт суету и даже волнение выпускников.

– Самое приятное, что этот Марш мне неожиданно пригодился в Италии, когда я сочинял Оперу «Митридат». Я завозился с переделкой Арий для капризных итальянских певцов и не заметил своей оплошности: первое появление Митридата, вернувшегося из дальнего военного похода, оказалось ничем не подготовлено. А ведь Митридат возвращается на родину не один, а со свитой. Для шествия свиты и царя понадобился Марш, а времени для его сочинения уже не оставалось. Тут я и вспомнил про Марш D-dur и, добавив к оркестру литавры, отчего Марш зазвучал ещё торжественнее, ввёл в Оперу.

– И правильно сделал. Его приподнятый характер как нельзя лучше подошёл к сцене возвращения царя-полководца.

Следующие две Кассации, сочиненные для Университета, получились скромнее и по масштабам, и по инструментовке (к струнным добавлены лишь гобой и валторны). В первой из них, семичастной **Кассации G-dur, К.63** важное место отведено скрипке, солирующей в IV части, **Adagio D-dur**. Недаром Кассация имеет подзаголовок «Divertimento»: налицо более камерное, прозрачное звучание. Да и чередование частей такое же, как в типовом Дивертисменте: **Allegro–Andante–Menuet–Adagio–Menuet–Finale, Allegro**. Сама музыка этой Кассации изящнее и мягче, чем предыдущей «Финальной музыки», тяготеющей к парадности. Даже грациозный вступительный **Марш** начинается и заканчивается *piano* (а последняя, словно заторопившаяся фразочка и вовсе помечена *pianissimo*). Обе медленные части тоже приглушены.

II часть, **Andante C-dur**, с засурдиненными скрипками и *pizzicato* в сопровождении представляет собой совершенно серенадный романс. Напевность и задушевность **Andante** как-то не вяжутся с назначением сочинения.

– Физический факультет выпускал в тот год мало студентов, поэтому обстановка празднования была почти домашней. И остальные

пьесы этой Кассации получились такими же мягкими и изящными.

– Например, III часть, Menuet умиляет ласковым минорным Тrio с проникновенной песенной мелодией. Но особо лирический характер носит изумительное по красоте Adagio D-dur, IV часть. Готовое Adagio для скрипичного Концерта, проникновенностью не уступающее и более поздним образцам!

– Нравится? Это же моё первое Adagio для скрипки с оркестром! Как раз перед этим меня назначили третьим концертмейстером придворной капеллы, и я спешил доказать, как люблю и понимаю скрипку. Папа же был доволен тем, что я сочинил это Adagio в итальянской манере: мы как раз готовились к первой поездке в Италию.

– Действительно, Adagio напоминает напевную итальянскую Арию из Оперы-сериа. Глубина кантилены подчёркнута огромными выразительными скачками, отклонениями в минор, чувствительными фигурациями.

Интересен в этой Кассации и Финал, Allegro assai. Это первая в твоём творчестве «охота» (6/8), проникнутая задорным юмором. Тема, словно лань, подгоняемая собаками (но не злыми!), мечется по разным тональностям, потому как эпизоды являются трансформациями рефрена. Два раза она попадает в минор, но всё это – шутя. Остроумная концовка замечательной Кассации!

На такой же высоте и следующая семичастная Кассация B-dur, K.99 (63-а). Необычного здесь ещё больше. Мягкий, даже слегка задумчивый Марш переходит в игривое, буффонное Allegro molto. Оно неожиданно сменяется задумчиво-созерцательным Andante в исполнении одних струнных с сурдинами. Между ярко танцевальными Менуэттами помещено редкое по выразительности небольшое (всего 23 такта!) Andante g-moll. Это лишь второе с начала композиторства обращение к тональности, ставшей выразительницей твоих сердечных страданий (первое – в Andante Симфонии №5 B-dur, K.22). Интересно, что пьеса написана в «старинном стиле» середины XVIII века. Такая могла бы встретиться у И.С.Баха. Благородное грустное начало словно уводит от праздничной обстановки в тенистый уголок парка, где можно поделиться с другом сокровенным, наболевшим. Во II разделе пронзительные диссонансы повествуют уже о настоящей боли, которая, трансформируя тему, превращает Коду в страдальческое высказывание, полное невыразимой скорби. Как в жизнерадостную Кассацию проникла подобная пьеса?

– Во всём виновата тональность B-dur. Всегда, когда я сочинял в ней, параллельный соль-минор потихоньку прокрадывался в сознание и скапливался, не находя себе выхода. Вот его излишек и выплеснулся этим маленьким Andante. На большее я не решился: боялся рассердить папу. А чтобы он уж точно не сердился, я придумал необычный Финал со сменой размера.

– Разновидность рондо-сонаты с двумя темами стала твоим новым словом в области формы. Allegro 2/4 сначала сменял Эпизод Andante F-dur 6/8, во второй же раз – расширенное Andante B-dur 6/8, которое интонационно неожиданно отчётливо напоминало Andante g-moll и было его явным отголоском. Этот «лейтмотивный мостик» удивителен уже и тем, что возник в «лёгком жанре».

– Да я вовсе и не задумывался над этим. Но если ты заметила, соль-минор, возникший в средней части любого моего сочинения, обяза-

тельно накладывает отпечаток на следующие за ней части. Я как бы «довысказывал» то, что ещё осталось невысказанным в соль-минорных пьесах.

– Конечно – примеров много, взять хотя бы Финалы фортепьянно-го Концерта В-dur №18 или струнного Квартета В-dur, К.159. Значит, твой соль-минорный комплекс проявлял себя уже с детства?

– Тональность g-moll как будто была связана с моим естественным кровными узами. Выразительнее её я не знал. Возможно, я зря дал волю чувствам в этой Кассации, предназначенной для парадного выпускного шествия. В остальных Серенадах, сочинённых для студентов, я старался придерживаться более светлого тона. Однажды, в 1776 году, я и вовсе решил превратить «Финальную музыку» в танцевальную сюиту, сочинив при участии папы пару Гавотов, Менуэт и Контрданс.

– Ты говоришь о смешных четырёх «Контрдансах» К.101, безоглядно озаглавленных твоим отцом «Серенадой»? Четыре миниатюрных танца по 32 такта в разных тональностях и темпах создают впечатление наспех подобранных пьес.

– Так оно и было. Папа нервничал оттого, что я увлёкся другими сочинениями и совсем забыл об обещанной «Финальной музыке». В сердцах половину музыки он написал сам, вторую половину – я, вот и получился винегрет. С кем ни бывает! Но вообще-то я относился к жанру Серенады с каждым годом всё серьёзней. Богатую пищу для понимания этого жанра мне дала Италия. Бродячие музыканты, объединяясь в ансамбли, по ночам заполняли улицы богатых кварталов итальянских городов. «Подбалконная музыка» напоминала песни без слов, ведущую же роль всегда играла солирующая скрипка. Когда мы с папой в 1773 году вернулись из нашей третьей поездки, я был полон впечатлений от музыки многочисленных Серенад, которые сочинялись в Италии по малейшему поводу. Вскоре в Зальцбурге мне была заказана большая Серенада нашими друзьями – семейством придворного военного советника Иоганна Андреттера. Поводов к такому заказу было несколько: свадьба старшего сына, его поступление в Зальцбургский университет, а также именины матери. Я захватил с собой работу в Вену и оттуда по частям пересылал готовые пьесы Серенады. Итальянские впечатления боролись теперь во мне с новыми впечатлениями от музыки Йозефа Гайдна, изучением которой я занялся в Вене. Всё это нашло отражение в музыке Серенады D-dur.

– Серенада D-dur, К.185 (167-а) в семи частях, в самом деле получилась эклектическим сочинением. Её предвворяет грациозный Марш D-dur, К.189. I часть, Allegro, поражает симфоническим размахом: к струнному оркестру добавлены гобои, флейты, валторны и трубы. Мужественные маршевые обороты главной партии сочетаются с женственными из сферы побочной – несомненный намёк на свадебный характер сочинения. Сопоставление «мужского» и «женского» пробралось и в III часть, Allegro, и в оба Менуэта. II и III части с солирующей скрипкой, как предвестницы будущих скрипичных Концертов, полны светлого лирического чувства. II часть, Andante, со своей изящной кошачьей грацией и V часть, Andante grazioso, с танцевальными вставками в исполнении флейты и валторны, несомненно родственны итальянской серенадной музыке. Оба же Менуэта и Финал написаны в стиле Гайдна.

Самой привлекательной пьесой Серенады стал второй Менуэт D-

dur. Благодаря введению валторн и труб, его I раздел звучит торжественно и громогласно. Резким контрастным пятном выделяется I Trio d-moll, умиляющее нежнейшей жалобной мелодией солирующей скрипки. Как эта «жалоба ребёнка» безыскусна и трогательна на фоне соседних, несколько надменных проведений главной темы! Перед нами одна из проникновеннейших мелодий, сочинённых тобою в тот период. Интересно и II Trio D-dur, исполняемое духовыми. Их осторожную «кошачью поступь» властно прерывают грозные воинственные обороты виолончелей, словно пытающихся помешать грациозному танцу.

Наконец, Серенада завершается впечатляющим по симфонической мощи Финалом, который предваряется мрачноватым вступительным Adagio в духе Гайдна. Идущее следом Allegro, несмотря на размер 6/8, музыкой не напоминает традиционную «охоту» – скорее, перед нами статный бальный танец с лирическими отступлениями. Неожиданно драматично звучит разработка (возможно, лучшая из симфонических разработок того периода), содержащая непростые модуляции на материале главной партии и её минорное переосмысление. Музыка беспокойно мечется, переходя в напряжённое секвентирование. Лишь вступление репризы снова выводит её к свету. Финал заканчивается мощным *crescendo* и звонкими фанфарами.

В целом, хотя сочинение получилось неровным с точки зрения стиля, оно заслуживает высокой оценки, как первая настоящая «большая» Серенада. Ею ты как будто протоптал дорожку и к свадебной К.250, и к торжественно-драматической К.320!

– По крайней мере, я сочинял её с огромной симпатией: семья советника Андреттера ценила музыку и музыкантов. Сочинять же по заказу архиепископа Иеронима было сущим кошмаром. Любое произведение, написанное не итальянцем, он подвергал критике. К тому же он постоянно следил, чтобы не был обижен его любимец Брунетти, поэтому партия скрипки в оркестровых сочинениях должна была эффектно затмевать соло всех остальных инструментов. Всё же, по долгу службы я не имел права отказать Коллоредо. Все Серенады, посвящённые именинам Великого Муфтия, я сочинял в D-dur: музыка в этой тональности как нельзя лучше подходила к помпезным дворцовым торжествам. Не забывал я и про Брунетти: в первую же Серенаду вставил для него настоящий скрипичный Концерт В-dur в трёх частях.

– Поэтому Серенада D-dur, К.203 и получилась такой протяжённой, в восьми частях? Расскажи мне о ней подробнее.

– Я не люблю вспоминать о произведениях, написанных для Коллоредо. К тому же я сегодня вновь спешу. Мне так хотелось восстановить партитуру одной Серенады, из которой странным образом изъяли Менуэт! Но пока я разыскивал по архивам рукопись, из моего кармана выпал нотный листок с Менуэтом. Теперь я разыскиваю его. Не пролетал ли он случайно мимо НЛЮ?

– Вольфганг, я давно хотела тебе признаться: твой листок у меня! Вот он, твой Листочек – у меня в кармане. Он оказался редким знатоком твоей музыки и составил мне прекрасную компанию в прогулках по Вселенной. Я понимаю, что поступила нечестно, утаив его от тебя. Прости меня, если можешь.

– Солгавши однажды, не солжёшь ли ты снова? Вот и оставайся теперь в его компании, тем более что он такой знаток моей музыки, как ты

уверяешь. Посмотрим, сможете ли вы разыскать оставшиеся Созвездия без меня!

– Но Вольфганг! Прости меня! Не одна я виновата в случившемся: Листочек сам просил меня не показывать его тебе. Он так хотел поговорить хоть с кем-то о твоей музыке!

– Это ещё забавнее – ты променяла меня на него!

– Но ведь ты так редко посещаешь НЛО! Не могу же я без пользы дела просиживать здесь ночами, ожидая тебя или случайных гостей?

– Не знаю, прощу ли я вас когда-нибудь, но в любом случае – вы меня долго не увидите! Неотложные дела зовут меня в путь!

– Разве ты не заберёшь Листочек с собою?

– А к чему он мне теперь? Рукописи Серенады, в которую он входит, я так и не нашёл. Похоже, и не найду! Пусть Листочек навсегда останется на НЛО: будет встречать гостей Вселенной вроде тебя и излагать им своё понимание моей музыки. Желаю успеха! Adieu!

– Но Вольфганг... Улетел... Как скверно всё получилось, Листочек!

– Ну не расстраивайся! Я же с тобой, а я – его частица, пусть и маленькая. Созвездия Серенад нам теперь известны, а это уже полдела. Знаешь, о чём я подумал? Не сможем ли мы без помощи Моцарта вычислить, к какой Серенаде я принадлежу? Предлагаю начать расследование немедленно!

– Конечно же, это не Серенада D-dur, K.203 (189-b): в ней целых три Менуэта, куда уж больше! 8 частей Серенады предваряются прекрасным, устремленным Маршем D-dur, K.237. Состав оркестра – самый полный, что особенно ощутимо во вступительном торжественном Andante maestoso и бравурном Allegro assai, открывающими Серенаду.

Сразу за I частью начинается вставной скрипичный Концерт B-dur, сочинённый в угоду виртуозу Брунетти. Но виртуозности как таковой в Концерте почти не ощущается: он выдержан в сдержанных темпах и тонких нюансах. Полна нежного томления его первая часть Andante B-dur $\frac{3}{4}$. Пластичны изгибы мелодии скрипки, напевна и выразительна каденция. Никаких «спецэффектов»: всё отдано во власть утончённой грации. По этому же пути идёт и следующий за Andante нежный Menuetto F-dur в исполнении одних струнных. Наметившуюся в Trio излишнюю резвость пробежек солирующей скрипки тактично притормаживают сдержанные фразы остальных струнных. И лишь Финал скрипичного Концерта, Allegro B-dur, представляющий собой подвижный марш, более пышен в своём убранстве: тут есть место и эффектным «эхо» в итальянском духе, и контрастной динамике, и виртуозной каденции.

– В парадном Менуэте D-dur, следующим за вставным Концертом, к струнному составу снова добавляются флейты, фаготы, валторны и трубы. Громогласному I разделу Менуэта противопоставлено нежное Trio, словно готовящее слушателя к следующей, самой проникновенной и изысканной части.

– Итак, VI часть Серенады, Andante G-dur, как и следовало ожидать, поворачивает в область мечтательности и становится эпицентром выразительности. Невесомость мелодии скрипок подчёркнута зыбким, эфемерным фоном альтов: вертящиеся фигурации тридцатьвторыми с трелями напоминают мерно колышущиеся, ласковые морские волны. Лишь в среднем разделе звучность становится плотнее, приземлённее, но

вдруг вступает гобой и проникновенным соло возвращает умиротворённую идиллию. *Andante* заканчивается трогательной, постепенно затихающей переключкой гобоя и оркестра. Так на море успокаиваются волны, знаменуя полный штиль.

Романтично заявив о себе, гобой неожиданно становится солирующим инструментом и в следующем парадном Менуэте D-dur. Как трогательно пение гобоя в сентиментальном Trio, напоминающим печальный вальс Шуберта! Но вернувшийся I раздел Менуэта резко кладёт конец всем сентиментам, теперь уже до конца Серенады, так как эстафету подхватывает бойкий Финал, Prestissimo.

– Финал интересен тем, что имеет две разные экспозиции по типу концертного *allegro*. В I экспозиции главная и побочная партии проходят в основной тональности, во II, как и положено в сонатной форме, поворачивают к тональности доминанты. В то же время Финал имеет и все черты рондо. Впервые в симфоническом произведении у Вольфганга использована такая смешанная форма рондо-сонаты, при которой сонатные черты концертного *allegro* подчиняются принципу рондо. Новая форма вскоре проявит себя во многих Финалах крупных произведений. Сам по себе Финал подвижен, бодр и бравурен. Он должен был непременно поднять настроение Великого Муфтия. Эта Серенада знаменательна ещё одной важной деталью – интонационным единством, которое особо ощутимо между вступительным Маршем, *Andante maestoso* (интродукцией) и *Andante G-dur* (VI часть). Тематическая связь отдельных частей свидетельствует о всё более вдумчивом отношении Моцарта к сочинению в «лёгком жанре». В целом, Серенада D-dur, K.203 – несомненно, большая удача шестнадцатилетнего композитора.

– Следующая Серенада D-dur, K.204 появилась через год, опять к именинам Коллоредо. Своим устройством она похожа на предыдущую, только в ней два, а не три Менуэта. Может быть, ты был третьим Менуэтом в этой Серенаде?

– Как бы не так! Я же соль-мажорный, а в Серенаде K.204 не хватает Менуэта E-dur во вставном скрипичном Концерте A-dur! И вовсе Серенада K.204 не похожа на предыдущую: она нетороплива, благодушна и не так парадна. А всё дело в том, что Вольфганг сочинял её сразу по двум поводам – к окончанию учебного года студентов-логиков из Университета, а уже заодно – к именинам Коллоредо, которые праздновались на месяц позже. Вот почему эта Серенада больше походит на Кассацио, то есть на «Финальную музыку».

Открывает Серенаду очаровательный Марш K.215. После решительного унисонного клича, словно созывающего всех на торжество, музыка меняет свой нрав. Мягкий запев валторны подхватывает ласковая побочная партия в исполнении струнных. Пританцовывающий ритм становится «лейтритмом» всей Серенады: он встречается снова в III маршевой части, *Allegro*, потом в V части, *Andante* и, наконец, в Финале. Оба Менуэта получились более строгими, с чётким акцентированным ритмом. Двухчастный вставной скрипичный Концерт A-dur открывает мечтательное *Andante moderato* $\frac{3}{4}$ с лёгким налётом грусти, запечатлённым в извивающейся кантилене солирующей скрипки.

Но самой очаровательной и оригинальной в Серенаде выглядит финальная VII часть, *Andantino grazioso* $\frac{2}{4}$, сменяемая *Allegro* $\frac{3}{8}$. Неторопливое, слегка задумчивое и сердечное *Andantino* служит постоянным

рефреном в основной тональности. Оно напоминает немецкую народную песню. А вот Allegro – быстрый изящный лендлер, устроенный как соната: в нём чередуются главная, связующая, побочная и заключительная партии, которые по ходу дела трансформируются, красиво превращаясь в минорные эпизоды. Благодаря такому необычному строению музыка Финала удивительно разнообразна и в то же время как будто связана логикой развития в единый крепкий узел. Умиляет окончание Финала: спокойный рефрен замедляется, подводя к многозначительной паузе, но вдруг неожиданным шумным потоком врывается окончание заключительной партии из трёхдольного Allegro! Эффектная концовка! Жаль, что такая смешанная форма редко использовалась Моцартом: его мастерство в ней достигает апогея.

– А так же жаль, что приятная во всех отношениях Серенада D-dur, K.204 – не моя!

– Но, может быть, ты имеешь отношение к следующей, самой короткой Серенаде D-dur, K.239, названной Моцартом «Serenata notturna»?

– Мне бы очень хотелось разместиться в ней. По крайней мере, те моцартоведы, которые собирались в моей комнате, наперебой расхваливали её! Это новая разновидность Серенады в творчестве Моцарта – новогодняя «Ночная музыка». Поэтому она украшена громом литавр, всякими шутками и прибаутками.

– Прибаутками? Вот это – что-то новое! Поведай же мне немедленно: что тебе удалось подслушать об этом неординарном сочинении двадцатилетнего Вольфганга?

– Вот видишь, одну из диковинок ты сама и раскрыла: этой Серенадой Моцарт сделал подарок самому себе ко дню своего двадцатилетия, 27 января 1776 года. А уж если он сочиняет для себя, то старается угостить себя, любимого, чем-нибудь пикантным. Пикантность же «ночной Серенады» заключается в том, что в ней участвуют концертирующий ансамбль (concertino), состоящий из двух солирующих скрипок, альты и контрабаса, и отдельный, второй струнный оркестр с литаврами. Юмор заявляет о себе с первой же минуты, как только два оркестра начинают по очереди «перетягивать одеяло на себя». На протяжении всей Серенады пленительные мелодии скрипок из concertino соперничают с броским акцентированным звучанием второго оркестра. Место гонга на ринге в шуточной схватке занимают литавры, они оповещают о победах «участников» кадансами, дробью и тушем в конце.

Как счастливо в маленьком объёме Серенады (она звучит всего 12 минут!) уместилось всё, что только можно себе представить: входной марш в величественном темпе; нежный Менуэт в камерном исполнении; грациозное «французское» Рондо, где есть место и задумчивому благородному Adagio солистов, и задорному венскому маршу, и народной плясовой, и прибаутке (вроде частушки), и удивительно смешной концовке!

– Но ведь давно замечено: чем лаконичнее произведение, чем меньше его пространство, тем большее содержание вкладывает Моцарт в каждый такт музыки! Крохотная Серенада просто нашпигована постоянными сюрпризами! Как оригинальна, например, разработка I части, Marcia maestoso: начинающая её новая тема сменяется таинственным чередованием *pizzicato* струнных и дроби литавр.

А как во II части, Menuetto, звучит прихотливое Trio, в котором инструменты словно в спешке пытаются обогнать друг друга «на повороте», создавая забавную возню!

И, наконец, блеск и остроумие каждой ноты в III части, Rondeau Allegretto смогут оценить даже самые неопытные слушатели. По-настоящему зрительного эффекта Вольфганг добился перед Кодой Рондо: мини-сценка изображает встающих «на цыпочки» солистов, извиняющихся перед публикой неловкими кивками и как бы намекающими второму оркестру, что пора «закругляться». Но тот оказывается более дисциплинированным и доводит Коду до конца, превращая её в громогласный туш.

– Да, хотел бы я поселиться в таком чудесном творении, но есть ли в нём место для меня?

– К сожалению, нет. Все три пьесы Серенады настолько уравновешивают друг друга – ни добавить, ни убавить – как будто написаны на одном дыхании. Вот что значит настоящее мастерство!

– Два оркестра – это, конечно, смело, но не ново для XVIII столетия. А вот четыре оркестра – верх оригинальности, хотя в «лёгком жанре» чего только не напридумывали, и не только во времена Моцарта!

– Я уже знаю, о каком сочинении идёт речь. Это Ноктюрн D-dur, K.286 для четырёх оркестров, удивительное творение, на сей раз уже точно новогоднее, мало того, написанное для исполнения во дворце Его преосвященства. Узнать об этом можно по количеству валторн, которых в полном составе Зальцбургской капеллы было восемь (своеобразный рекорд в тогдашней Европе!). А их в этом Ноктюрне как раз восемь, потому что каждый оркестр состоит из струнного квартета с контрабасом и двумя валторнами. Это показательное сочинение должно было прославлять уникальные достоинства оркестра архиепископской капеллы! Вся музыка сочинения рассчитана на эффект троекратного эха: за первым оркестром мелодию повторяет второй (при этом первый продолжает играть!), потом третий (два первых продолжают играть), последний «хвостик» мелодии достаётся четвёртому. Одиночно звучащие «хвостики» каждого оркестра как раз и образуют эхо! Понятно, что для того, чтобы сочинить такую головоломку, потребовались особые мелодии, которым не могло повредить наложение троекратного эха. Вольфганг находит такие мелодии – непритязательные, не самые красивые, но крепкие в своей гармонической основе. Давай послушаем вместе!

– Всё же эта музыка очень необычна для восприятия!

– Согласна. Возьмём первое Andante $\frac{3}{4}$. Ощущение толчка перед каждым новым музыкальным периодом рождает прямо-таки образную ассоциацию: кажется, что каждый раз длинный поезд вновь трогается с места, и колёса вагонов по очереди начинают выстукивать неспешный ритм раздольной, величавой мелодии. Странное, непривычное ощущение!

Но потихоньку слух привыкает к необычности музыкального изложения, так что II часть, Allegretto grazioso $\frac{2}{4}$ уже не «выбивает из колеи» привычный звуковой «порядок» – этому способствует разнообразие мелодий, то танцевально-грациозных, то маршево-воинственных. Постепенно слух принимает навязанную ему игру и вовлекается в неё. Конечно, лучше всего такое сочинение слушать не в записи, а «в живую», лишь тогда становится понятной вся прелесть чередования оркестров.

Самой протяжённой и торжественной получилась III часть

Ноктюрна, Menuetto. Именно здесь нас ждёт главная новогодняя шутка: в конце I раздела бодрого Менузта восемь валторн из четырёх оркестров вдруг объединяются вместе, и мы на некоторое время буквально оглушены ими!

– Интересно решено и Trio Менузта: его исполнение поручено лишь одному из оркестров, и неожиданное нежное звучание скрипок составляет резкий контраст с громогласием крайних разделов.

– Понятно, что тебе, Менузту с обычным квартетным четырёхголосием, нечего делать в Серенаде для четырёх оркестров. Новогодняя «ночная музыка» заканчивается ярко и торжественно, как и должно быть во время празднования встречи Нового года. Больше подобных произведений в арсенале Вольфганга не появилось: пошли снова обычные Серенады.

– Обычные? Да как ты можешь! В том-то и дело, что оставшиеся шесть Серенад – одна необычнее другой! Возьмём хотя бы следующую «Хаффнер-серенаду»: это же рекордсменка по протяжённости, самое длинное инструментальное произведение Моцарта! Час с лишним искромётной, вдохновенной музыки! У кого ты ещё найдёшь подобное?

– Мало того: по тематическому изобилию эта Серенада – тоже рекордсменка, причём среди инструментальных произведений всех композиторов и всех эпох – в ней задействовано 50 тем! Да каких! Не менее десятка из них относятся к самым прекрасным мелодиям Моцарта! Этот шквал тем с водопадом музыки не так уж просто разложить «по полочкам», но ты, как знаток, мне поможешь. Я лишь подскажу тебе, что Серенада D-dur или «Хаффнер-серенада» K.250 была написана Моцартом летом 1776 года к свадьбе дочери бургомистра Зальцбурга Хаффнера. Свадьба ожидалась самой пышной из всех, когда-либо состоявшихся в Зальцбурге, поэтому Вольфганг и разошёлся не на шутку. Состав оркестра – самый полный: струнные с флейтами, гобоями, фаготами, валторнами, трубами.

– Как всегда, перед Серенадой звучит входной Марш D-dur, K.249. На сей раз он грациозен и изящен. Сама Серенада состоит из 8 частей, среди которых выделяются рекордно огромные Рондо (455 тактов!), Andante (216 тактов) и Финал (475 тактов!), а также вставной скрипичный Концерт G-dur со II по IV части.

I часть, Allegro maestoso, начинается с торжественного вступления, величественная тема которого получает переосмысление в идущем следом подвижном Allegro. Мужественное волеутверждение главной партии в сочетании с женственной кокетливо-изящной побочной партией создают поистине «свадебный тандем», с которым мы уже имели дело в Серенаде K.185. Искромётное Allegro поражает блеском звучания оркестра и настоящим симфоническим размахом. Чего стоит одна лишь протяжённая, бурная, обострённая разработка на материале главной партии: такая бы могла войти в любую позднюю Симфонию как родная. Вообще, всё Allegro могло бы служить эталоном симфонического allegro, настолько всё в нём идеально и, в то же время, захватывающе.

Со II части, Andante G-dur начинается скрипичный Концерт. Возвышенная, поэтичная, мечтательная музыка Andante напрямик обращена к сердцу слушателя. Чудное пение солирующей скрипки подхватывается задушевыми оркестровыми репликами, в которых превалирует мягкость и «кошачья» грация.

Тем контрастнее в Концерте врывается страстный Менуэт g-moll. Тональность говорит сама за себя: по характеру музыка Менуэта близка к гениальному Менуэту g-moll из Симфонии №40. Военственный дух I раздела сменяет нежное Trio G-dur в ритме мазурки, в котором скрипка затевает остроумную переключку с валторнами.

Яркий Менуэт подхватывает броское Rondeau, Allegro G-dur – IV часть, написанная в форме рондо-сонаты. Помимо виртуозности (известно, что Моцарт сам исполнял партию скрипки на свадьбе) Рондо изумляет тематическим разнообразием: восемь совершенно различных по характеру тематических разделов переплетаются в его огромном пространстве, внося постоянную новизну и интригу в развитие. В качестве рефрена предложена вертлявая моторная тема в духе французской кадрили. В I Эпизоде её ритм трансформируется до неузнаваемости, и скрипка вступает с изящной порхающей темой «в стиле Паганини». Ни с чем несравним II, центральный Эпизод из двух разделов. Вначале звучит пронизывающая, жалостливая песенная тема h-moll в исполнении скрипки. II раздел Эпизода образован изысканными фигурациями и секвенциями «в духе Вивальди». Звучит волшебно. III Эпизод – маршеобразный задорный танец, после которого начинается развёрнутая реприза с Кодой. «Серенада в серенаде» – так можно было бы озаглавить это огромное, богатое, цельное Рондо!

– Какая жалость, что его не исполняют в концертах, как отдельную эффектную пьесу! Но продолжай свой рассказ.

– На Рондо скрипичный Концерт заканчивается и начинается «бальная часть» Серенады. Она открывается V частью, Menuetto galante D-dur. Прихотлив и неординарен своим «неквадратным» строением I раздел Менуэта, явно рассчитанный на торжественное дефиле молодожёнов перед гостями. Неожиданно парадный характер музыки меняется: звучит вдохновенное, трепетное Trio d-moll, одна из лучших страниц Серенады. Пленяет и сама проникновенная мелодия скрипки, и её окружение – выразительные подголоски альтов и виолончелей (Trio исполняет лишь струнный состав). Чистый, неподражаемый Моцарт предстаёт здесь перед нами в полный рост своего дарования. Недостигаемо (это слово я подслушал, находясь в чёрном ящике, у очень влиятельного моцартоведа)! Именно так он и сказал: недостижимо!

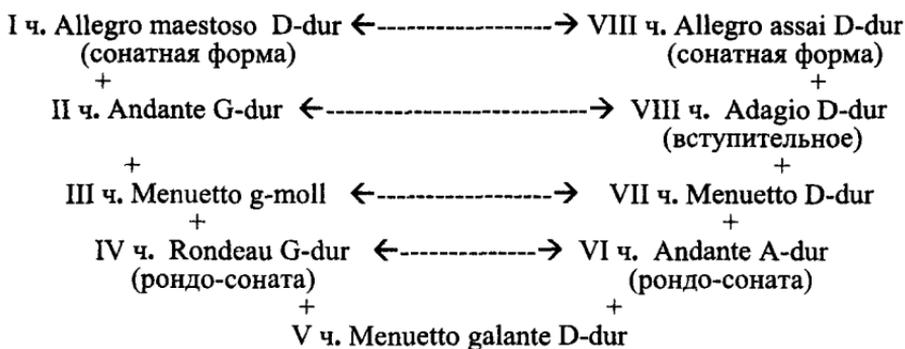
Но на ещё большей высоте (куда уж выше!) удивительная VI часть, Andante A-dur, написанная точно в такой же форме, что и IV часть, Рондо (об этом совпадении разговор особый!). Если предыдущий Менуэт представлял нам счастливых молодожёнов (а в Trio – их сомнения и переживания), то это Andante – родительское. Неторопливый напев главной партии (рефрена) – характеристика благородных родителей, представших перед гостями. Их «презентация» продолжается на фоне мягкого галантного танца с реверансами. Тёплую «родительскую тему» подхватывает задушевная «бабушкина песня», незаметно переходящая в I Эпизод, где тон задаёт солирующий гобой. Сердечность элегичной темы гобоя, его матовое звучание на фоне нежных реплик оркестра создаёт атмосферу благодати, возможно присущую дому Хаффнеров (Вольфганг хорошо знал всю семью). Центральный минорный Эпизод представляет кантилену скрипки редкой красоты. Так и хочется, чтобы эта прекрасная песня продолжалась без конца, но она незаметно меняет ритм и переходит в маршеобразную бодрую тему, за которой начинается рефрен. Снова

звучит Эпизод с гобоем, на этот раз он ещё ласковей. Последний III Эпизод с *pizzicato* струнных и задорным, изящным мотивом всеми приметами превосхищает Серенаду Дон-Жуана из Оперы «Дон-Жуан». Динамизируясь, песенная мелодия превращается в героический марш, который без перехода открывает репризу. Описание лишь одной этой части могло бы занять не одну страницу, настолько много в ней разнохарактерной (причём, прекрасной) музыки, каким-то невероятным образом слитой в одно монолитное, глубоко моцартовское целое. Чудеса, да и только!

Чего ещё не хватает в Серенаде? Конечно, фольклора (связи с народом). «Получите!», – говорит Вольфганг и пишет VII часть, грубоватый, и в то же время парадный Menuetto D-dur, имитирующий наивный крестьянский танец (в кадансах применён даже лидийский лад!). Здесь и неуклюжее притоптывание, и «пейзанские» неприветливые переплясы с «нелепым» долгим звуком валторны (так и брошенном на доминанте!), и свирельные наигрыши в исполнении флейты (I Trio), и мотивы «охоты» в зовах валторн и фанфарах труб (II Trio).

После всей этой экзотики музыка вновь возвращается в светское русло, и начинается Финал, состоящий из завораживающего, выразительнейшего вступительного Adagio (прямо отрывок из Увертюры Верди!) и подвижного Allegro assai в сонатной форме. Энергичный порыв, мужественно-требовательный и непреклонный, вырывается на волю, как тигр, готовившийся к прыжку. Живые смены мотивов, контрасты образов, трепетные эмоциональные взлёты создают напряжённую, захватывающую динамику Финала. Свежо звучит лихой лендлер побочной партии, хороша и разработка с появлением новой напевной темы.

– Фундаментальное завершение огромного здания Серенады наводит на мысль о том, что её масштабы не случайны. Ощущение внутренней драматургии сочинения усиливается с того момента, когда глаз (и слух) на расстоянии начинает угадывать удивительную симметрию целого. И в самом деле, схема взаимодействия отдельных частей Серенады налицо:



Обе половины Серенады, таким образом, уравнивают друг друга объёмом, содержанием и значением! Вот почему «эта прекрасная вдохновенная поэма, охватывающая широчайший круг чувств и настроений, от высокой патетики до интимной лирики и шутки» (по высказыванию Е.Чёрной) так легко слушается от начала до конца! И чем больше её слушаешь, тем больше она нравится. Не забудем, что это – не позднее,

обогащённое философией творение многоопытного автора, а творение двадцатилетнего композитора, ещё мало известного за пределами Зальцбурга. Его сознание ещё не растревожено мыслью о мимолётности бытия, ещё не поставлены перед ним глобальные задачи, выдвинутые эпохой. Это ранний, «незамутнённый» Моцарт. Так тем более о гениальности этой Серенады хочется «трубить во все трубы»! Но ни Аберт, ни Эйнштейн не снизошли до описания красот этого раннего шедевра. Для них настоящий Моцарт начинается с Вены, для нас с тобой – с пятилетнего возраста, не говоря о двадцатилетнем. Обидное недомыслие прославленных моцартоведов относительно деления творчества Моцарта на ранний, якобы незрелый, и поздний периоды, несомненно, сыграло негативную роль в обращении музыкантов к исполнению многих чудесных произведений Моцарта, в том числе и этой Серенады.

– Как жаль, что и в этой Серенаде нет места для меня, скромного Менуэта из 59 тактов с миниатюрным Trio C-dur. Но, может быть, меня не хватало в следующей Серенаде D-dur, созданной через три года после Хаффнер-серенады?

– Нет-нет, Серенада D-dur «с почтовым рождом», K.320 не приемлет никаких дополнений! Это великолепное, зрелое, самоуверенное сочинение подчиняется лишь законам своей внутренней драматургии – драматургии программного сочинения. Его загадочный «почтовый рождок» многих ставил в тупик, но если внимательно слушать... Короче, это моё любимое произведение, и теперь слово для доклада беру я! Согласен? Так слушай. Повод для создания Серенады очевиден – очередные именины Иеронима Коллоредо. Однако за прошедшие три года в мировоззрении Моцарта произошли огромные перемены. Теперь он – не скромный концертмейстер капеллы Его преосвященства, а уважаемый композитор, известный в Париже, Мангейме и Мюнхене. Год назад в Париже он имел все шансы прославиться, по крайней мере, ему предлагали место органиста при короле в Версале и допустили к «Духовным концертам», что само по себе было несомненным успехом. В Мангейме и Мюнхене тоже были перспективы, и хотя по разным причинам место Вольфгангу так и не было предложено, но его престиж как композитора стал исключительно высоким. Возросшее у Вольфганга чувство собственного достоинства стало теперь помехой в общении как с архиепископом, так и с его подхалимским окружением. Его состояние, близкое к истерике, всколыхнуло ещё и воспоминание о матери, годовщина смерти которой как раз пришлась на июль 1779 года. Спонтанно или намеренно, но Вольфганг всё, что накопилось в его душе, с удивительной автобиографической точностью воплотил в музыку Серенады. Всё до мельчайших подробностей! Вот теперь и послушаем вместе его «музыкальный дневник».

На сей раз к Серенаде Моцарт написал 2. Марша D-dur, K.335 – вступительный и заключительный. Они получились очень разными, и это неспроста. Первый Марш – уникальный документ эпохи. Перед нами военный милитаристский марш! Палочная дисциплина, которая касалась не только воинской гвардии архиепископа Зальцбургского, но и служащих, запечатлена в механичной чеканной теме, первый раз бесстрастно звучащей у всего оркестра, а второй – в кукольном исполнении флейты на фоне строевой барабанной дроби, переданной *pizzicato* альтов. Саркастический, ироничный намёк на казёнщину, процветавшую в странном

городе-государстве, смешной копии Ватикана, достигает небывалого гротеска. Настоящая пародия! Местами слышен «голос властелина», такой же жалкой марионетки в руках Папы Римского, как и всё нелепое, искусственное церковное государство, боящееся малейшего отклонения от снобистских догм. Создав портрет Зальцбурга, Вольфганг идёт дальше: теперь он решает запечатлеть самого властелина и его подобострастных вассалов.

I часть, Allegro con spirito, начинается со вступительного Adagio maestoso, первый же громopodobный аккорд которого потрясает своей мощью. Оркестр – самый полный, с добавлением к обычным флейтам пронзительно звучащей малой флейты (flautino – та самая флейта, которую Вольфганг ненавидел!), почтового рожка и литавр. 6 тактов Adagio демонстрируют нам взаимоотношения архиепископа с подчинёнными: после каждого громового аккорда-приказа звучат робкие нисходящие фигуры отрывистыми шестнадцатыми, символизирующими полное подчинение диктату. Эта же антитеза «приказ-испуг» переносится и на бурное, неистовое Allegro con spirito. Характерна побочная партия – умоляющие жалобные фразы скрипок каждый раз неумолимо пресекаются грозным и грубым пунктирным оборотом виолончелей, не терпящим никаких возражений. Зримая картина: сам Моцарт просит отпустить его на свободу, Коллоредо же в ярости даже не дослушивает до конца реплики подчинённого. Едкая сатира на Коллоредо проникла и в остальные темы «всколоченного» Allegro. Показательна заключительная партия – в ней использованы прямые цитаты из входного марша, тот самый строевой, марионеточный мотив. Одёрживание и окрики становятся всё сильнее, приводя к неистовому «мангеймскому *crescendo*». Интонационно разработка предвосхищает I часть «Пражской симфонии», есть тут и мотивы, напрямую ведущие к «Дон-Жуану». Совершенно симфонический, монументальный облик Allegro сопоставим лишь с симфоническим размахом трёх последних Симфоний. Это вообще одна из самых мастерских первых частей у Вольфганга. Бурное музыкальное развитие неожиданно сменяется напоминанием вступительного Adagio (редкий случай!), знаменуя новый виток динамизации – репризу. В Кодe громовые трубные сигналы саркастическим фанфарным тушем «прославляют» дутого владыку-деспота, но как карикатурно, демонстративно выглядит эта Кода со стороны – как приклеенный ярлык, который больше по размеру, чем сама вещь!

Теперь Моцарт решает создать «коллективный портрет» приближённых Егеря преосвященства. II часть, Menuetto, Allegretto, представляет чинно-парадный вход придворных на торжество, превращенный в мини-сценку. Парадный тон тут же сменяется жёсткими акцентами: Коллоредо и его секретарь, граф Арко, бросают грозные взгляды, указывая каждому на своё место. Мягкие примирительные интонации, идущие следом, демонстрируют полное, безропотное подчинение придворных. Особенно красноречиво Trio: слышно, как свита, буквально «привстав на цыпочки», шествует за владыкой по пятам, исполняя малейшие прихоти. По всему видно – окружение под стать самому господину, так же тупо и ограничено.

Итак, всё самое злое, что хотел сказать Моцарт об архиепископе и его дворе, выплеснулось в Allegro и Менуэте. Что же дальше? Мечты о свободе! Вольфганг вспоминает Париж, друзей-виртуозов Мангеймского

оркестра, влюблённых в его музыку, особенно в Симфонию-концертанту Es-dur, которую им так и не удалось исполнить в его честь. Дорогая сердцу Концертанта была потеряна, как и многое другое в вихре парижских невзгод. А как поначалу всё было прекрасно: свобода, свободное творчество впервые за много лет! В его разгорячённом сознании рождается новая Концертанта – как символ грядущей свободы и как ностальгическое воспоминание о той, пусть и недолгой, парижской. Он выбирает те же солирующие духовые, что и в Концертанте K.297-b, только в парном составе.

I часть Концертанты G-dur, Andante, представляет собой восхитительный круговой танец-пастораль, пронизанный торжественным ритмом (потом Моцарт использует его в Менуэте из Финала I действия Оперы «Дон-Жуан»). На фоне этого ритма солирующие духовые обмениваются мечтательными мелодиями. Элегичное пение флейты и гобоя тактично подхватывают подголоски фаготов и валторн. Но и в этой части покой эфемерен – то и дело оркестр вносит тревогу грозными унисонными фразами, отголосками I части (налицо сквозное лейтмотивное развитие всех частей Серенады). Всё же, несмотря на вкрапления минора, в репризе происходит полное умиротворяющее успокоение.

Но какой-то хитрый бесёнок толкает Вольфганга в бок и, как будто подмигивая, намекает: «напиши теперь что-нибудь непристойное, в парижском вкусе, такое, отчего Его пресвященство, выходя из себя, заёрзает на троне!». Вольфганг снова вспоминает Париж, свой Балет «Безделушки», бесстыдную сцену раздевания пастушки. Это как раз то, что надо, чтобы подразнить девственника Коллоредо! Сценка «Раздевание сатиром нимфы» живо предстала перед глазами эротомана Моцарта. Осталось лишь записать...

Так родилась одна из самых откровенных (в эротическом смысле) пьес Вольфганга – Рондо G-dur, II часть Концертанты. Зримые шалости парочки во французском вольнолюбивом духе вылились в протест против ханжества «непорочного» Великого Муфтия. А парочка-то эта творит свои непристойности на фоне остроумной, заводной, великолепной музыки. Резвый порхающий рефрен (игра с нимфой «в догонялки») сменяется очаровательным I Эпизодом, в котором сначала флейта, а потом гобой проводят напевную элегическую «тему любовного томления». Следующая затем перекичка гобоя и флейты представляет зримую сценку заигрывания любовников друг с другом. В центральной минорной Эпизоде их тоскливые призывы полны уже страстного нетерпения, которое нарастает к концу Рондо. И вот после шаловливой интермедии III Эпизода звучит замедляющийся пассаж – как бы вопрос, выясняющий в последний раз, согласна ли нимфа... Пауза – кивок головы... И ускоряющаяся «до неприличия» тема рефрена дорисовывает всё то, о чём архиепископу думать было ох как грешно, и о чём с удовольствием подумал Вольфганг! Так, спровоцировав «грехопадение» (хотя бы и в мыслях!) Великого Муфтия, Моцарт своеобразно отомстил ему за вечные нравования в свой адрес.

Париж-Париж... Остров свободы... Но и самое горестное место – здесь Вольфганг потерял свою мать. Чувство утраты не покидает его и через год. Оно рядом с ним и в эти июльские дни, в годовщину смерти матери. Сразу в трёх произведениях этих дней Моцарт отдаёт дань памяти Анны Марии: в Andante c-moll Концертной симфонии для скрипки и

альта К.364 (320-d), в Andante d-moll Дивертисмента К.334 (320-a) и, наконец, в данной Серенаде. V часть, Andantino d-moll, получилась самой горестной из перечисленных пьес. Принадлежность главной партии к тональности ре-минор угадывается с первого же такта: опора на тоническую кварту, выделение V ступени, трель на III ступени. Мертвенный барабанный бас и низкий регистр усугубляют трагизм главной партии. Однако дальше звучит хроматическая нисходящая секвенция (её обороты проникнут в I часть «Пражской Симфонии»), выводящая застылую скорбь к глубочайшему сердечному переживанию. Это и исповедь, и плач одновременно. Побочная партия более уравновешена, но вслед за ней волнение вновь нарастает, на сей раз достигая апогея. Горестные выкрики, стенания разработки передают мучительное самоистязание, достигающее своего пика в репризе: *crescendo* всего оркестра заставляет содрогнуться, как внезапная гроза посреди удушающей ночи. Сурово приглушённое завершение Andantino: несмотря на высохшие слёзы, горечь утраты так и не исчезает.

VI часть, Menuetto D-dur, посвящена уже будущему. Вольфганг представляет, как он пойдёт во дворец архиепископа, чтобы уволиться со службы. Снова та же парадная, чинная обстановка, снова снуют те же заискивающие придворные (I Trio передразнивает их трусливую поступь), но сам Вольфганг уже не тот – музыка I раздела Менуэта решительна и непреклонна. II Trio живо представляет такую сцену: грозный возглас хозяина (прямая цитата из Allegro) остаётся без ответа, и вдруг издалека раздаётся зов почтового рожка! Почтовая карета уже ждёт Моцарта, чтобы увезти его далеко-далеко из ненавистного города. Владыка в замешательстве, его возгласы попросту тонут во всё приближающемся зове почтового рожка, который звучит победно и торжественно, возвещая полное освобождение из зальцбургского плена!

Без перерыва (!) решительную концовку Менуэта подхватывает начало Финала, Presto. Лавину неуклонно мчащейся вперёд главной партии подгоняет неударжимая связующая. Общей, с каждым тактом динамизирующийся порыв сметает со своего пути все сомнения. Лишь на миг порывистая разработка замедляет свой бег (Вольфганг сожалеет о родных и друзьях, которых он покидает) и с разгону переходит в решительную, бесповоротную репризу. Обретение долгожданной свободы приветствуют победные фанфары, завершающие целеустремлённый Финал.

На этом заканчивается Серенада, но это ещё не конец программно-го цикла! Второй, замыкающий Марш К.335 оказался самой многозначительной пьесой, обобщающей содержание предыдущих частей. Походный, жизнерадостный настрой главной темы Марша, несомненно, иллюстрирует сборы в дорогу. Удивительно продолжение – настоящее прощание с семьёй, друзьями, городом, проникнутое необыкновенным теплом. По очереди, как в поппури, звучат темы по-видимому популярных в быту Зальцбурга мелодий: тёплая застольная песня с веселым «коллективным» припевом, народный танец, снова подхватываемый этим же припевом, две строчки гимнического склада (может быть, это гимн, известный в Зальцбурге?) и последнее, постепенно удаляющееся, напутствие друзей, поющих Вольфгангу «пока,пока,пока»!

Симметрия расположения отдельных частей «Серенады с почтовым рожком» ещё нагляднее, чем в «Хаффнер-серенаде». Конечно, слушать эту Серенаду нужно обязательно в обрамлении Маршей, которые

являются её неотъемлемыми частями, не только несущими программную нагрузку, но ещё и связанными с Серенадой крепкими интонационными узами. Как жаль, что одно из гениальнейших творений Моцарта, Серенада К.320 известна по преимуществу лишь знатокам, так как исполняется крайне редко (неужели, из-за отсутствия в оркестрах почтового рожка?). По крайней мере, за пять лет я ни разу не столкнулась с исполнением этого сочинения ни по радио, ни в филармонии. Между тем, сам Моцарт выделял его из всех, и в 1783 году в Вене, в одной из Академий под его руководством была с блеском исполнена Концертанта из этой Серенады, о чём Вольфганг с гордостью сообщил отцу в письме. Больше для Зальцбургского Моцарта не написал ни одной Серенады.

– Лишь спустя полтора года начинается новый виток «серенадной эпопеи», на сей раз самый специфический. Речь идёт о трёх Серенадах для духовых инструментов, аналогов которых (в смысле инструментовки) мы не найдём у других композиторов, сколько бы ни искали. Оказавшись в Мюнхене, где должна была состояться премьера «Идоменея», Моцарт встретил своих прежних мангеймских друзей-духовиков. По их ли просьбе, или желая сочинить нечто исключительное, способное привлечь внимание курфюрста Карла Теодора, он решает написать большую Серенаду для тринадцати духовых. Как тебе число 13?

– Несимпатичное. Сам Моцарт относился к нему с предубеждением. Так, он вычеркнул, опасаясь плохой приметы, тринадцатый по счёту «credo-мотив» в Credo Мессы F-dur, K.192. В его Операх под номером «13» поют отрицательные персонажи: Арминда в «Мнимой садовнице», Электра в «Идоменея», Моностатос в «Волшебной флейте». Но почему-то в данном случае Моцарт упрямо настаивал на нехорошем числе: сначала к 12 духовым (2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 бассетгорна, 4 валторны) он добавил контрабас, а позже заменил его на контрфагот. Обратившись к числу «13», Вольфганг как будто раззадорил сам себя, спровоцировав дерзость сочинения. Дерзким являлось уже само сочетание инструментов! Задача заключалась в том, как привести к балансу звучание столь несхожих по силе звука и тембру духовых, но Моцарта это-то и забавляло. Вдохновляла его и возможность наконец-то использовать любимые кларнеты и недавно появившиеся в оркестрах бассетгорны. Видимо, именно в состоянии одержимости, связанной с новым для него экспериментированием, Вольфганг и создал **Серенаду B-dur, K.361**, имеющую подзаголовок «Gran Partita», которая стала его очередным великолепным достижением.

После того, как я прослушала её впервые (это было на заре моего увлечения), меня долго не покидало ощущение, что я каким-то чудом попала в секретную, заповедную область моцартовского музыкального мышления. Музыка удивляла: мне показалось, что в одном произведении чредой прошли все музыкальные стили от Баха до Чайковского. Ухо улавливало целые «куски» из И.С.Баха, Вивальди, Глюка, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Россини, Беллини, Чайковского и даже из песен Французской буржуазной революции! Замешательство от услышанного в этой Серенаде заставило меня вновь перечитать 4 тома Аберта. Лишь в будущем, ознакомившись с неизвестными на тот момент творениями своего кумира, я удостоверилась, что у Моцарта множество таких прозенный чужого стиля. Его забавляла эта игра – сочинить «не по-своему» и, иронично отметившись в границах чужого стиля, вернуться к своему. При-

чём, он никогда не подражал конкретному автору (да и как он мог знать, например, инструментальные Концерты Баха и Вивальди или отрывки из опер Беллини и Чайковского?), он попросту демонстрировал возможность иного музыкального мышления. Однако настолько узнаваемо! Парадокс, очередная загадка Моцарта!

Но вернёмся к Серенаде. Её I часть предвяет величавое торжественное Largo в исполнении всего состава. Оно сменяется энергичным Allegro molto, экспозиция которого тоже исполняется всеми инструментами вместе. Лишь в разработке духовые разделяются на группы, по очереди заявляющие о себе в жизнерадостной переключке. С этого момента Моцарт начинает комбинационную игру, отдавая предпочтение то певучим гобоям, то рокочущим фаготам, то добродушным валторнам.

II часть, Менуэт В-dur отличается ещё большим разнообразием. На первый план выходит мелодия. Благородную тему I раздела сменяют задумчиво-созерцательное I Trio, исполняемое лишь кларнетами и бассетгорном, и прекрасное элегическое II Trio в стиле Глюка. В нём проникновенные фразы гобоев на фоне журчания фагота подхватываются сначала романтической переключкой с кларнетами, потом решительной маршевой поступью валторн. Оригинальное, свежее, необычное звучание!

Но то, что происходит в следующей III части, Adagio, уже настолько необычно, что одинаково плохо поддаётся как рассудку, так и возможности описания. Единственную ассоциацию вызывает синкопированный возбуждённый ритм остинатного сопровождения (этот ритм спустя столетие перенял Чайковский для медленных разделов па-де-де в балетах «Спящая красавица» и «Лебединое озеро»). Всё остальное не могло бы встретиться ни у кого и никогда. Дело в том, что мелодия, накладываемая на остинатное сопровождение, состоит из разрозненных фраз гобоев и кларнетов, вплетённых в кажущуюся бесконечной кантилену, которая вплоть до Коды извивается подобно хороводу сцепившихся змеек. В своей романтической сказке «Золотой горшок» Э.Т.Гофман как будто поясняет импрессионистическую картину настроения, переданную музыкой Adagio: «Здесь и там, меж ветвей, по цветам, мы вьёмся, сплетаемся, кружимся, качаемся. Сестрица, сестрица! Качайся в сиянии!»... И снова послышались шёпот, и лепет, и те же слова, и змейки скользили и вились кверху и книзу сквозь листья и ветви... «О, только раз ещё сверкните и просияйте вы, милые золотые змейки, только раз ещё дайте услышать ваш хрустальный голосок! Один только раз ещё взгляните на меня вы, прелестные синие глазки, один только раз ещё, а то я погибну от скорби и горячего желания!». Таким открылся передо мной мир самой романтической музыкальной пьесы XVIII столетия (недаром, именно о ней, как о чуде, говорит Сальери в пьесе П.Шеффера «Амадей!»).

IV часть, Menuetto начинается оживлённым I разделом. I Trio g-moll – мрачный экспрессивный танец с солирующим бассетгорном, напоминающий о Бетховене. Очаровательная мелодия лендлера из II Trio, исполняемого в унисон гобоями и фаготами, указывает уже на Гайдна.

V часть, Romanze, Adagio Es-dur служит умиротворяющим противовесом эмоциональному Менуэту. В основе исполняемого всем составом I раздела Романса лежит томная, охваченная сладкой дремотой тема. Неожиданно светлая лирика сменяется тревожным средним разделом (Романс написан в трёхчастной форме) в исполнении кларнетов на фоне

вертящейся фигурации фагота. Причудливый гавот в стиле Баха вносит такое беспокойство, что после него музыка лишь постепенно «приходит в себя», поджидая повторения I раздела. Когда чарует слух романтическими долгими выдержанными нотами кларнетов и валторн, напоминающими удаляющиеся гудки уплывающего парохода.

Ещё поэтичнее получилась VI часть, Thema mit variationen 2/4, позаимствованная для Серенады в Квартете для флейты C-dur, K.285-b. В Квартете эти Вариации звучат мило, но непритязательно. Теперь же они заиграли совершенно новыми, волнующими слух красками тембров 13 духовых. Каких только сочетаний инструментов нет в этой части! В самой теме, сотканной из смеси наивного танцевального наигрыша и лирического раздольного напева, по очереди солируют гобой и кларнеты. I Вариация – своего рода «тембровый клубок», образованный подвижными фигурациями гобоя, валторн, бассетгорнов и фаготов вперемешку. Во II Вариации кларнеты с бассетгорнами проводят ставшую плясовой тему на фоне остальных духовых. Волнующе и одухотворённо звучит переключка бассетгорна и кларнета во втором разделе Вариации. Активная III Вариация вносит особое разнообразие: мелодия по очереди петляет между фаготом, гобоем, кларнетами, валторнами и бассетгорнами. Захватывает сама изменчивость и неувовимость цепной реакции, возникающей по ходу своеобразной игры духовых в «кошки-мышки». Замечательна минорная IV Вариация: полные меланхолии кларнеты красиво «вздыхают», постепенно вовлекая в свои ряды остальные инструменты. Украшает пьесу и искусный контрапункт, затеянный между духовыми. Благоухающей нежностью зачаровывает V Вариация, томная кантилена которой (темп изменён на медленный) явно напоминает выразительную Арию из Оперы Беллини. В солистах – гобой, ведущий свой проникновенный монолог под журчание общего аккомпанемента. И, наконец, в озорном прыгучем танце VI Вариации (в размере лендлера 3/8) все инструменты снова собираются в одну дружную, сплочённую семью, пробуждая душу от загадочных наваждений IV и V вариаций. Прекрасный цикл!

Самой же причудливой пьесой Серенады получилась последняя VII часть, Рондо. Его первая, словно сорвавшаяся с цепи половина темы напоминает песню французских санкюлотов «Ca ira», впервые прозвучавшую через 10 лет после создания Серенады! Видимо, в Париже Моцарт запомнил схожую народную мелодию, ставшую потом прототипом революционной песни! II половина темы походит на быстрый контрданс (этот контрданс потом зазвучит у Верди в начале I действия Оперы «Риголетто»!). I Эпизод в миноре представляет изящный танец с волнительными взлетами и падениями фигураций кларнетов в стиле Шуберта. II Эпизод – настоящая «турецкая музыка» – *alla turca*, в которой сначала кларнет с гобоем проводят спокойную напевную мелодию, а потом проносятся сразу несколько тем в духе «турецких» плясок. На первом плане – «выходки» фагота с его ворчливым бормотанием, создающие комический эффект. Настоящая буффонада, захватившая духовые, довершается ускорением темпа к концу Рондо. В Коде вихревой поток в «турецком стиле» особенно эффектен, потому что здесь впервые в Серенаде голоса инструментов сливаются в один мощный унисонный хор. Блестящее, но немного бесшабашное Рондо достойно завершает ещё одну из великих Серенад Моцарта. В ней странным образом сочетаются старинные и современные стили, возвышенность и буффонада, чувствен-

ность и серьёзная отрешённость. Но всё же эта смесь ничуть не кажется надуманной или беспорядочной: масштабное произведение обладает такой же сквозной драматургией, как «Хаффнер-серенада» и «Серенада с почтовым рожком», в нём всё взаимосвязано и сбалансировано. Я же вдвойне благодарна этому творению за то, что именно оно разбудило мою пытливость в отношении музыки Моцарта.

– Жаль, что и в этой Серенаде для меня не нашлось места, хотя иначе быть не могло – я же не имею отношения к духовым. Значит, и в следующих двух Серенадах мне не побывать: они сочинены Моцартом для таких же духовых ансамблей, правда, в отличие от Серенады К.361, лишь для восьми инструментов.

– Первая из них, Серенада Es-dur, К.375 сначала была записана для духового секстета с парным составом кларнетов, валторн и фаготов, но позже Моцарт добавил к нему 2 гобоя. Серенада сочинена в подарок, к именинам Терезы Вутка, жены придворного художника Хикля. Специально для её исполнения Вольфганг нанял музыкантов, которые в день Св.Терезии сыграли её – сначала для Терезы Вутка, а потом, по собственной инициативе, ещё для двух Терез, стоя под окнами. Подзаработав таким образом, бедняки-музыканты решили своеобразно отблагодарить Моцарта и в день его именин, 31 октября 1781 года, в 11 часов ночи исполнили Серенаду Es-dur под его окнами, чем приятно его удивили. Конечно же, по окончании Серенады он пригласил их к себе и как следует угостил.

– Из твоего рассказа следует, что Серенада Es-dur – настоящая «ночная музыка» для подбалконного исполнения. Её нельзя сравнивать с предыдущими «парадными» – она и масштабами скромнее, и музыкой непритязательнее. Несмотря на свои 5 частей, Серенада получилась совсем короткой, оба Менуэта и вовсе миниатюрны. Удивительно, но все части Серенады написаны в основной тональности Es-dur, этим она и отличается от всех остальных.

Поначалу I часть, Allegro maestoso напоминает марш, который как бы замещает отдельную «входную» пьесу. Внезапно Вольфганг приостанавливает бесстрастную главную маршевую тему, и после многозначительной паузы звучит полная истомы побочная партия в миноре. Одухотворённая, пластично выгибающаяся в фигурациях мелодия полна такой романтики, что невольно ждёшь продолжения в том же духе. Вот уже и в заключительную партию пробрались томные вздохи, словно ожидающие ответа на свой любовный призыв. Не дожидаясь репризы, Вольфганг прямо в разработке снова проводит побочную партию, которая на сей раз звучит ещё взволнованней и утончённей в исполнении кларнета. Зато в репризе он заменяет её новой, в духе народного танца темой, оттенённой выразительными вздохами заключительной.

После такой романтической заявки музыка первого Менуэта кажется более тусклой и не радуется ничем, кроме небольшого всплеска эмоций в Trio c-moll.

– Менуэт был лишь небольшой передышкой, потому как далее Моцарт одаривает именинницу (а заодно и нас) такой «вечерней поэмой любви», которой мы ещё не слышали ни в одной из Серенад. Музыка III части, Adagio красноречиво передаёт и упоительный аромат тёплой ночи, и таинственный шелест деревьев сада, и лёгкое раскачивание украшенных цветами качелей, и волнующий шёпот влюблённых, и их страстные

взгляды. После ласкового поочерёдного пения кларнета и валторны, после чувственных переключек остальных инструментов все ночные звуки потихоньку смолкают, и Моцарт как бы со стороны любуется застывшим царством грёз, комментируя своё впечатление очаровательной грациозной мелодией заключения. После маленького перехода начинается динамизированная реприза. Это самое красивое место всей Серенады. Теперь основную мелодию оживляют волнами вздымающиеся поочерёдные фигуры кларнетов и валторн, заставляющие волноваться сердце и учащать пульс. Музыка воздействует «на физическом уровне», знаменуя тот самый парадокс, который в корне отличает музыку Моцарта от всей музыки века Просвещения. И снова в самом конце Вольфганг останавливает «картинку», в последний раз любуясь околдовавшей его красотой: трогательно-наивная мелодия заключения привносит особый шарм в концовку бесподобного *Adagio*.

– Следующий Менуэт направляет музыку Серенады в русло танцевального задора. Народный немецкий танец полностью выдержан в манере Гайдна.

Таким же получился и Финал, Allegro в форме рондо. Резвый контрданс рефрена сменяется лирическим I Эпизодом и игриво-изящным II Эпизодом, оживлённым полифонией. Разработочный раздел оттянут ближе к концу Рондо, что вносит пикантное разнообразие в форму. Подвижной весёлой Кодой Моцарт заканчивает эту «самую серенадную из Серенад».

– А вот следующую Серенаду c-moll, K.388 для парного состава гобоев, кларнетов, фаготов и валторн вообще трудно назвать Серенадой. В ней всё «несеренадно»: мрачная, патетическая тональность c-moll, «квартетное» строение цикла (4 части с одним Менуэтом), довольно тяжеловесная, «серьёзная» музыка. Хотя сам Моцарт и называет её «*Nacht Musique*», трудно представить, как она могла использоваться по назначению, под окнами неведомого заказчика.

I часть, Allegro – одна из самых диких и необузданных пьес Моцарта. Её образует сочетание зловещих вздымающихся унисонов главной партии, отчаянного вихря связующей, нестойкого просветления побочной и демонизма судорожной заключительной. Кульминационное звучание разработки со стреттой на основе главной партии словно открывает дьявольским страстям второе дыхание. Полностью оминоренная реприза неустойчивым вихрем скатывается к последней зловещей точке. От такой устрашающей «серенадной музыки» – лишь мороз по коже!

Иное впечатление производит II часть, Andante Es-dur. Приглушённое, почти прозрачное звучание главной партии полно поэзии. Возвышенный строй музыкального выражения сродни молитвенному экстазу. Высокими чувствами охвачена и великолепная побочная партия в ритме полонеза: сначала задушевная, пропетая солирующим гобоем, потом торжествующая в исполнении гобоев и кларнетов на фоне звучного сопровождения валторн и фаготов, она оставляет неизгладимое впечатление.

Менуэт поддерживает эмоциональный тонус предыдущих неспокойных частей. Большое значение в нём играет контрапункт. Доминорный, словно встревоженный I раздел сменяется более спокойным мажорным Trio, в котором проводится двойной канон в обращении. Такому «лучшему» Менуэту лучше бы находиться в каком-нибудь Квар-

тете. Исключительно серьёзная вещь!

Серьёзен и Финал, Allegro в форме Вариаций. 8 Вариаций на энергичную, по-злому самоуверенную до-минорную тему в темпе быстрого гавота отличаются друг от друга прежде всего динамикой. Если саму тему исполняют лишь гобой, кларнет и фагот, то I Вариацию – уже весь состав. Со II Вариации возбуждение постоянно нарастает, превращаясь в агрессию IV Вариации. Если IV вариация перекидывает «лейтмотивный мостик» к образам I части, то V, мажорная – к светлым образам Andante. Валторны пытаются удержать «прекрасное мгновение», но кларнеты снова преобразуют просветлённый мотив в минорный, и всё готово начаться с нуля, тем более что VII Вариация и вовсе впадает в пессимизм, поникая на мрачном органном пункте. Но внезапно Моцарт как будто вспоминает, что его сочинение называется Серенадой, и последним рывком освобождает тему от «злых чар». Сверкающий мажор последней VIII Вариации не только кладёт конец мрачным чувствам, но и завершает Серенаду ироничной усмешкой.

Удивительная, ни на что не похожая Серенада c-moll остаётся одним из самых загадочных произведений Моцарта. Создав её, вскоре Вольфганг сам понял, что это не «серенадная» музыка, и переработал её в струнный Квинтет, K.406. Музыка при этом, конечно, потеряла в тембровом отношении, зато в камерном звучании острее раскрылась её демоническая сущность.

Нельзя забывать, что Моцарт создавал эту Серенаду в спешке, так как параллельно с этим сочинением срочно писал по заказу из Зальцбурга другое – новую Серенаду для Хаффнера (но не бургомистра, а его родственника – Зигмунда). Когда-то Вольфганг дружил с Зигмундом Хаффнером, и вот теперь того возвели во дворянство. Понадобилась торжественная Серенада. В крайней спешке были написаны 5 частей в D-dur, которые по одной пересылались в Зальцбург, и Марш к Серенаде, K.408 №2. Когда Серенада для Хаффнера (не путать с «Хаффнер-серенадой», K.250!) была исполнена в Зальцбурге, о ней как-то сразу же все забыли, в том числе и сам Моцарт. Между тем, через год Вольфгангу срочно понадобилась Симфония для своей Академии. Тут вдруг он вспомнил о Серенаде D-dur и потребовал из Зальцбурга её партитуру. Интересно, что когда он её увидел, то пришёл в полное замешательство: он не помнил из неё ни одного звука (что доказывает, в какой спешке были написаны обе Серенады –c-moll и D-dur)! Отбросив Марш и второй Менуэт, Вольфганг превратил Серенаду в Симфонию №35 D-dur, K.385, известную нам как «Хаффнер-симфония». Серенаду же в полном виде мы так никогда и не услышим, так как её второй Менуэт затерялся.

– А вдруг я и есть тот самый, потерянный Менуэт?

– Нет, дружок. Эта Серенада сочинялась для самого полного оркестра, какой только был возможен во времена Моцарта. К струнным были добавлены флейты, кларнеты, гобои, фаготы, валторны, трубы, тромбоны и литавры. Среди такой роскоши никак не мог затесаться Менуэт для струнного квартета!

– Но ведь осталась последняя Серенада, «Маленькая ночная музыка», как называл её Моцарт!

– В русском же переводе закрепилось иное название: «Маленькая ночная серенада» G-dur, K.525. И это произведение – очередная загадка Моцарта. Во-первых, неизвестен повод для её создания. Что могло заста-

вить Вольфганга отвлекаться от уже начатой работы над Оперой «Дон-Жуан» и заняться развлекательной музыкой? Во-вторых, инструментальный состав Серенады тоже не совсем понятен – в своём каталоге Моцарт помечает: «2 скрипки, альт и басы». Означает ли это струнный квартет с контрабасом или оркестровое исполнение (слово «басы» – во множественном числе)? В-третьих, в этом же каталоге Моцарт перечисляет части Серенады: Аллегро, Менуэт с Trio G-dur, Романс C-dur, Менуэт с Trio G-dur, Финал. Однако в партитуре I Менуэт изъят, и неизвестно, кем – самим ли Моцартом или кем-то из его окружения. При жизни Моцарта Серенада так никогда и не прозвучала, и это тоже удивительно: странно, что такое незаурядное, отшлифованное творение Вольфганг не захотел бы исполнить, например, в Праге, куда он отправился через несколько недель, и где нашлось бы немало поводов для её исполнения. Вызывает удивление и миниатюрность частей. Весь музыкальный материал Серенады как будто спрессован до минимальной «выжимки», за которой уже грозит развал формы. Вот, например, строение Менуэта: I раздел (8 + 8 тактов) + Trio (8 тактов) + повторение I раздела (12 тактов) = 36 тактов! Если вспомнить как раз перед этим написанный (в июне 1787 года) Секстет «Музыкальная шутка», K.522, то там, к примеру, Менуэт составляет 94 такта. Вообще, странное соседство этих развлекательных сочинений наводит на мысль об их «парности», той самой, которая замечена у многих Симфоний, Концертов, Сонат Моцарта. Правда, парность эта особая: одно сочинение написано «безграмотно», другое – слишком «грамотно». Может быть, так и получилось: нарушив мировой порядок в «Музыкальной шутке», Вольфганг тут же восстановил его в «Маленькой ночной серенаде»? Первое творение гласит – «так не надо писать музыку», второе – «так надо писать»! При такой версии мы заодно находим и повод для создания Серенады: Моцарт написал её сам для себя, исходя из внутренней потребности корректива «неправильного» сочинения.

Итак, Моцарт создал известную всем «образцовую» Серенаду, один из редких у него «шлягеров» (выражаясь языком XX века). Её даже не имеет смысла описывать. В ней всё идеально: задорное Allegro (до того популярное, что его начальный оборот то и дело слышится то в мелодии-звонке мобильного телефона, то в заставке телерекламы, то в позывных радиостанции); поэтичный, нежнейший Romanze, Andante C-dur; молодецкватый Менуэт G-dur с изысканным Trio; искрящееся, остроумное финальное Рондо. Как пишет А.Эйнштейн, «перед нами шедевр из шедевров, заклочённый в самую тесную рамку». И всё же... в любимой всеми Серенаде чуть-чуть не достаёт... маленького мужественного штриха: первого Менуэта! Листочек, да это не ты ли? Умоляю, вспомни хоть что-нибудь о себе!

– Я помню: меня быстро, без помарок записала уверенная лёгкая рука, рука Моцарта. Вместе с другими листками-соседями я долго-долго лежал в тёмном ящике. Но однажды ящик открыли, силой вытащили меня из партитуры и поднесли к окну. Чей-то незнакомый голос спросил: «Быть может, этот подойдёт?». Другой, более грубый ответил: «Да, вполне. Нужно лишь транспонировать его в B-dur». Потом меня понесли куда-то в папке с другими нотными листами. Вскоре я снова оказался на свету и понял, что меня переписывают. Потом попал в другой чёрный ящик, где было много таких, как я, разрозненных нотных листов. Первые годы ящик перемещался с места на место, потому как иногда моё хрупкое

бумажное тело изрядно сотрясалось. Потом ящик оказался, видимо, в людном месте, потому что целыми днями были слышны разговоры о Моцарте. Часто я молил: «ну достаньте меня, достаньте!». Но почему-то мой ящик все обходили стороной. Так я и лежал во тьме долгие годы. И вот недавно случилось чудо! Меня изъяла из ящика невесомая ласковая рука. Я сразу же узнал эту руку – руку хозяина! Вместе с Моцартом мы понеслись по его Вселенной. Остальное ты уже знаешь.

– Значит, переписывая, тебя транспонировали в B-dur? Дай-ка ещё раз заглянуть в твои ноты. Ну конечно! Теперь я вспомнила! Когда ты свалился мне на голову во время моей первой прогулки по Вселенной, мы с Бетховеном обсуждали странную клавирную Сонату, содержащую явно переработанные фрагменты моцартовской музыки. Ещё тогда он обратил внимание на твоё сходство с Менуэтом B-dur из Сонаты. Давай почитаем у Кёхеля: «в 1786 году Моцарт сочинил клавирное Allegro B-dur, которое уже после его смерти было объединено (скорее всего, И.А.Андрэ) с двумя частями Andante и Rondo, представляющими собой аранжировки фрагментов фортепьянного Концерта Моцарта B-dur №15, K.450 (выполненные самим Андрэ), и с Менуэтом B-dur, история создания которого неизвестна, в фортепьянную Сонату B-dur, K.498-a». А вот выводы А.Эйнштейна: «музыка Менуэта указывает на поздний моцартовский стиль и явно предназначена для струнного квартета (об этом свидетельствует характер четырёхголосия). Всем своим складом, в том числе и миниатюрностью Менуэт как нельзя лучше вписывается в «Маленькую ночную серенаду»».

– Если бы Эйнштейн увидел меня, как бы он обрадовался подтверждению своей догадки! Итак, я вовсе не замухрышка какой-то, а Менуэт из самой известной в мире Серенады! Какое счастье! Но как бы мне хотелось узнать, кому предназначалась моя Серенада! Теперь я уже жалею, что удрал от Моцарта. Может быть, он открыл бы мне тайну Серенады. И потом – нужно же восстановить справедливость! Пусть моя Серенада зазвучит вместе со мною, с первым Менуэтом G-dur!

– А нужно ли? За двести с лишним лет человечество настолько привыкло к музыке этой Серенады, что, наверное, не потерпело бы никаких изменений!

– Что ж... тогда пусть всё останется как есть.

– Мой совет, Листочек, совпадает с советом Моцарта – оставайся на НЛО. Будешь встречать гостей Вселенной и помогать им в разгадке очередных тайн твоего создателя. Этим ты и прославишься! Согласен?

– А что мне ещё остаётся? Сколько же чудесной музыки послушали мы сегодня! Какое сказочное богатство! Почти все Серенады составляют «золотой фонд» инструментальной музыки Моцарта. Среди них изумительные шедевры – Серенада D-dur, K.239, «Хаффнер-серенада» D-dur, K.250, Серенада D-dur «с почтовым рожком», K.320, Серенада «Gran Partita» B-dur, K.361, Серенада c-moll, K.388 и «Маленькая ночная серенада» G-dur, K.525. Кто их не слушал – не знает Моцарта во всей красе его мелодического дара: бедняг остаётся только пожалеть!

– Да успокойся ты, наконец! И не зазнавайся – в жанре Дивертисмента, куда мы отправимся завтра, есть Менуэты получше тебя! Лишь бы нам найти их Созвездия! После такой тревожной ночи обязательно нужно передохнуть – немедленно полезай в карман! До завтра!

Прогулка XIII

(по Дивертисментам и танцевальной музыке)

– Вот где можно запутаться так же, как с Серенадами! 19 Дивертисментов «зальцбургского» периода настолько разнолики, словно принадлежат к разным жанрам! Кажется, их объединяет лишь название «дивертисмент» (от французского «*devertissement*» – развлечение)!

– По-моему, кто-то спешит нам на выручку!

– ...Здравствуй! Кажется, мы уже знакомы?

– Дорогая Наннерль, как ты вовремя! Помоги, пожалуйста, отыскать на небе Созвездия 19 Дивертисментов Вольфганга!

– Особой системы в создании Дивертисментов не прослеживается, но всё же 3 отдельных Созвездия видны: «Застольная шестёрка» (6 Дивертисментов для духового ансамбля К.213, 240, 252, 253, 270, 289), «Два копыта» (конногвардейские К.187 и К.188) и двойная Звезда «Бриллианты Лодрон» (К.247, К.287). 4 разных по составу и назначению Дивертисмента сочинены для Милана, 2 – для Мюнхена, один – для Вены, один – для зальцбургских друзей Робингов.

– Получается восемнадцать... Какой-то ты упустила из виду...

– Свой!Свой упустила! Дивертисмент к моему двадцатипятилетию!

– Вот и я вспомнила, что Дивертисмент D-dur, К.251 для струнного квартета, гобоя и двух валторн – это официальное название так называемого «Наннерль-септета», подаренного тебе Вольфгангом 30 июня 1776 года.

– В это время он был уже признанным мастером развлекательной музыки, хотя сочинял её, в основном, по долгу службы. Никаких ограничений для такого рода музыки не существовало. Количество частей, протяжённость, состав инструментов зависели от конкретного назначения Дивертисмента: будет ли эта музыка звучать в павильоне при свечах, сопровождая галантную беседу, или на открытой лужайке в парке во время шумного праздника. «Мой» Дивертисмент – павильонный и устроен по типу Серенады. Интересно, а его исполняют в ваши дни?

– Исполняют, но редко. Насколько я помню, в нём 6 частей: Allegro molto, Menuetto, Andantino A-dur, Menuetto (Tema con variazioni), Rondeau и замыкающий Марш, по названию которого «Marcia alla francese» угадывается общий «французский» замысел сочинения. Музыка первого Allegro даже чем-то напоминает стиль Рамо. Галантные трели, минорные «эхо» в ответ на мажорные темы – весь склад музыки очень «французский». Наверное, Вольфганг решил напомнить тебе о счастливых днях десятилетней давности, проведённых в Версале, где вы вдвоём выступали перед королевой?

– Как и любая модница своего времени, я была влюблена во всё французское, в том числе и во французские *chanson*. Брат знал об этом,

вот и решил сделать мне подарок во французском вкусе.

– Сочинение получилось весьма оригинальным, несмотря на «легковесность», свойственную жанру. Особо покоряет большое Рондо с трогательным минорным Trio h-moll в центре. Его грациозная, чувствительная тема одновременно и танцевальна, и напевна. Похожие темы позже прозвучат в парижском Балете «Безделушки». Прелестно и продолжение Рондо с последним Эпизодом в стиле народного танца. Тебе-то подарок брата понравился?

– Ещё бы! До этого он сочинял Дивертисменты лишь по заказу. Самые первые, с участием кларнетов, были созданы Вольфгангом для миланских заказчиков. Классический жанр Дивертисмента тогда ещё только складывался. Старинные оркестровые Сюиты, состоявшие из французской Увертюры, Аллеманды, Куранты, Сарабанды, Менуэта, Жиги, иногда с добавлением Гавота или Полонеза, сменились более камерными трёхчастными Сюитами для струнного состава, в которых от старых танцев остались лишь Менуэт и Полонез. Папа ещё в 1760 году сочинил 6 Дивертисментов для двух скрипок и виолончели, которые приобрели большую популярность в Зальцбурге. Крайние части в них, в отличие от старых образцов, были написаны в сонатной форме. Характер музыки отличался пестротой: шутливые мелодии народного склада сочетались с напевными, мечтательными темами, больше подходящими для Серенад. Иногда же музыка носила подчёркнуто танцевальный характер. Особую известность папе принесли программные Дивертисменты для оркестра: «Катанье на санях», «Крестьянская свадьба», «Охота», «Потешная симфония», «Военный дивертисмент».

– Имея перед собой такие образцы, твой брат ещё в детстве приобрёл вкус к подобного рода музыке: достаточно вспомнить его детское сочинение «Музыкальная галиматья», К.32, чем-то напоминающее современное попурри. Чего только не намешано в этой шуточной оркестровой Сюите – от торжественной Увертюры на тему Генделя до гусарского танца! За светским Менуэтом следует мрачное Adagio d-moll, за немецкой народной песней – крестьянский танец с вольночными басами. Завершает сочинение, состоящее из 18 пьес, Фуга на тему голландского гимна, песни «Вильгельм фон Нассау».

Настоящий же первый Дивертисмент Вольфганг сочинил уже в пятнадцатилетнем возрасте, им стал написанный по заказу миланского аристократа Дивертисмент Es-dur, К.113. Позднее он был назван Концертом, потому что Вольфганг добавил к струнным, кларнетам и валторнам солирующие гобой, английские рожки и фаготы.

– Правда, при исполнении в Зальцбурге приходилось обходиться без кларнетов за их отсутствием. Брат всегда расстраивался из-за их недостачи в зальцбургской капелле. Но громоподобный по тем временам оркестр, исполнявший первый Дивертисмент, даже и без кларнетов производил сильное впечатление. Фанфары валторн первого Allegro знаменуют как бы начало торжественного шествия. Andante в ритме медленного менуэта поддерживает основной помпезный характер сочинения. Более подвижные Менуэт и финальное Allegro создают ещё более жизнерадостный фон для празднования на открытом воздухе: музыка Дивертисмента предназначалась для миланского карнавала.

– Ещё интереснее и масштабнее задуман второй Дивертисмент D-dur, К.131 для струнных, флейты, гобоя, фагота и четырёх валторн в

шести частях. Здесь большее разнообразие инструментовки, особо украшают сочинение фрагменты в исполнении четырёх валторн (зальцбургская капелла гордилась своими валторнистами). Полнокровное начальное Allegro могло бы украсить любую Симфонию того периода, трогательное нежное Adagio с солирующей скрипкой – любой скрипичный Концерт. Оба Менуэта представляют настоящую «парковую музыку». Наконец, впервые к финальной части Вольфганг пишет вступительное Adagio по образцу Й.Гайдна, в исполнении валторн. Его стремление понятно: он задумал необычный Финал. Сначала звучит искромётное Allegro molto в сонатной форме. Без перерыва Allegro переходит в более уравновешенное Рондо, в которое снова вмешиваются валторны, придавая торжественность окончанию парадного Дивертисмента.

– Этот Дивертисмент, написанный братом в 16 лет, в самом деле не воспринимался, как парадная безделица. Вольфганг в нём как будто примеривался к новому толкованию и возможностям жанра. И хотя у него было достаточно образцов в виде беззаботных, чисто танцевальных Дивертисментов папы и братьев Гайдн, он всё же постепенно отходил от шаблонов обычной развлекательной музыки. Наконец-то он, ничем не стеснённый, давал волю не только проказам и иронии, но и вечно ищущим выхода поэтическим чувствам. Казалось бы, о какой поэзии можно говорить, если под твою музыку пьют, закусывают, переходят с места на место, пляшут, балагурят сотни горожан, как часто бывало во время зальцбургских карнавалов! Но Вольфганг неожиданно вставлял среди задравных Аллегро и Менуэтов задумчивые Адажио, что и отличало его Дивертисменты от развлекательной музыки других авторов.

– Именно такие, одухотворённые, мечтательные Adagio предстают нам в Дивертисментах B-dur, K.186 и Es-dur, K.166 для духовых, написанных в 1773 году. В остальном же их музыка действительно застольная.

В это же время Вольфганг (не без участия отца) создал два совершенно экзотических сочинения – Дивертисменты B-dur, K.187 (в десяти частях) и C-dur, K.188 (в шести частях). Удивляет всё: инструментальный состав (флейты-пикколо, трубы, литавры), миниатюрность частей (в основном, по 16 тактов!), странное их сочетание (например, подряд 4 Аллегро в K.187), «кукольный», механический характер музыки. Всё становится на свои места, когда выясняется, что это – музыка для выпускников зальцбургской школы верховой езды, военных кавалеристов, желающих покрасоваться на параде в центре Зальцбурга. «Музыка для лошадок» напоминает марионеточные военные марши времён Павла I и носит совершенно прикладной характер.

Особняком стоит и Дивертисмент D-dur, K.205 (KE.173-a) для струнных, фагота и двух валторн, написанный по заказу из Вены. Вот он точно копирует беззаботно-весёлый тон уличной музыки и даже структуру Дивертисментов Йозефа Гайдна. Раз Вольфганг приехал в Вену – должен и сочинять «по-венски». Вообще, это удивительное его свойство: в соответствующих обстоятельствах он пишет «соответствующие» сочинения! Для Милана – галантные, для официального Зальцбурга – помпезно-иронические, для Вены – демократично-простонародные! А что же было для Мюнхена, ведь Вольфганг два Дивертисмента Es-dur, K.196-e и B-dur, K.196-f для духовых сочинил в пору постановки там «Мнимой садовницы»?

– О, они очень милые. Их стиль снова итальянский, изящно-

галантный, потому что курфюрст, заказавший их, обожал итальянскую инструментальную музыку.

– А возвратившись в Зальцбург, Вольфганг, естественно, снова пишет в «зальцбургском» духе! **6 Дивертисментов для духового секстета** (2 гобоя, 2 валторны, 2 фагота) **F-dur, K.213, B-dur, K.240, Es-dur, K.252, F-dur, K.253, B-dur, K.270 и Es-dur, K.289** содержат в себе по 4 части (**Allegro, Andante, Menuetto, Finale**) жизнерадостной, местами ироничной музыки, призванной облагородить застолье архиепископа Коллоредо и его именитых друзей.

– И так бы всё и продолжалось, не вмешайся Амур! В феврале 1776 года Вольфганг сочиняет Концерт F-dur для трёх клавиров по просьбе графини Марии Антонии Лодрон. Она и её дочери, разучивающие этот Концерт, всё чаще приглашают Вольфганга в свой дворец. Кто там кому понравился, неизвестно, но мой брат стал всё чаще и чаще бывать в приятном женском обществе музыкального семейства Лодрон.

– Романтичному юноше и раньше хватало лишь искорки, чтобы разгорелось пламя. Искорки, невзначай сверкнувшей в доме графини, оказалось достаточно, чтобы Вольфганг с удовольствием согласился написать два, нет, три... Дивертисмента для семейства Лодрон (от третьего Дивертисмента остался эскиз прелестного **Allegro F-dur, K.288** из 77 тактов)! На глазах происходит чудо: из обычных развлекательных сюит «застольного репертуара» Дивертисменты превращаются в волнующую смесь Серенады, скрипичного Концерта, камерной и симфонической музыки – настолько всё переплелось в этих фантазийных, романтических творениях! Осталось одно название – содержание изменено в корне. Недаром сам Вольфганг называет их иначе: «Кассациями» или «Ноктюрнами для Лодрон».

Первой такой «небесной ласточкой» стал **Дивертисмент F-dur, K.247, «Ночная музыка для Лодрон»** для струнных и двух валторн в шести частях. Это поэтичное творение не имеет ничего общего с «застольной музыкой». Серенадный, «ночной» характер музыки, утонченность, задушевность, особая интимность перечёркивают основу прежнего жанра, оставляя лишь сюитное чередование частей. Всё остальное – от «Fata Morgana», воздушного замка мечты Вольфганга!

– Масштабные Серенады и Дивертисменты положено было начинать со вступительного Марша, под который музыканты входили в павильон или на сцену. Он был простым (его исполняли, не глядя в ноты, на ходу!) и служил как бы настройкой для слушателей. Вольфганг записывал такие Марши позднее и отдельно от основной партитуры, что объясняет их прикладной характер. Но это не значит, что Марши совсем не были связаны с музыкой самих Дивертисментов, часто они и тематически примыкали к остальным частям. Вступительные и заключительные Марши исполнялись, как правило, лишь в торжественных случаях, а в обычной обстановке пропускались.

– До наших дней сохранились рукописи 14 таких **Маршей** для больших Дивертисментов и Серенад (**KK.62, 189, 290, 237, 215, 214, 248, 249, 2 марша K.335, 2 марша K.408, K.445 и K.544**), но видимо, их было значительно больше.

С такого же **Марша F-dur, K.248** начинается и «Ночная музыка для Лодрон». Приподнято-бодрый, но не резкий, скорее, грациозный (а в среднем разделе даже слегка сентиментальный) Марш тактично подводит

к началу Дивертисмента – очаровательному Allegro, переносящему слушателя в атмосферу летней ночи. Свежесть ночного воздуха, далёкие огни дворца, таинственный полумрак – эти картины зримо предстают в сфере его побочной и заключительной партий.

Романтические видения подхватывает II часть, Andante grazioso C-dur, своей нежной темой предвосхищающая Romance из будущей «Маленькой ночной серенады». Трепетно звучит квартет струнных, избравшая свидание робеющих влюблённых, посылающих друг другу лишь красноречивые томные взгляды, которые под конец сливаются в один, особо многообещающий.

III часть, Menuetto – изящный танец с дамой сердца. Особо впечатляет Trio – обмен выразительными речитативными репликами, до предела воспламеняющими юные сердца.

И, наконец, IV часть, Adagio B-dur с солирующей скрипкой – лирический эпицентр всего сочинения, изумляющий своей чувственной красотой и ничем не уступающий лучшим Adagio из скрипичных Концертов Вольфганга. Мечтательные грёзы вновь обращены к образу богини-Любви. Главная тема, устремляясь ввысь подобно мольбе, сменяется выразительными нисходящими фразами альтов из побочной партии, словно умоляющими богиню-Любовь послать страждущему успокоение. Поэзией дышит каждая нота. Разработка полна томления, поддерживаемого нервными биениями сердца. Бесконечные градации любовных переживаний появляются одно за другим, вернее, одно из другого. Но эти переживания не соседствуют с трагичностью, наоборот, они, как никогда, близки к счастью.

V часть, Менуэт, несмотря на отточенное, решительное начало, возвращающее слушателя на землю, продолжает оставаться в русле поэтических устремлений Adagio. Об этом повествует его Trio, полное нежных вздохов и взглядов. Перед нами – новая встреча влюблённых во время танца.

И, наконец, апофеозом музыкального изобилия мыслей является VI часть, неожиданно начинающаяся вводным Andante гимнического склада, музыка которого предвосхищает образы жрецов в «Волшебной флейте». Такое переключение в иную образную сферу – своеобразное «заострение» притупившегося внимания слушателей. А Вольфганг очень хочет, чтобы с удвоенным вниманием послушали его финальное Allegro assai в форме рондо. Потому как мы мало найдём у него Рондо, написанных с такой любовью и неистощимой, искрящейся выдумкой. Изумительные мелодии, как струи фонтана, прорывают музыкальное пространство то тут, то там, и фонтан на глазах становится всё выше, всё мощней, всё неизбывней. Трудно даже выделить, что здесь прелестнее: изящная ли мелодия рефрена, подхваченная шаловливым «полечным» наигрышем; очаровательная ли тема I Эпизода; трепетно-волнительная тема II Эпизода или лёгкая, как ветерок, альпийская песенка III Эпизода! И даже решительные аккорды Коды как будто не в силах перекрыть источник, питающий этот удивительный фонтан: тематические звенья, как струйки, снова выбиваются из-под каданса Коды, и всё готово начаться сначала! Полный иронии Вольфганг намекает, что лучший выход – самим слушателям потихоньку отступить «от фонтана», иначе конец так никогда и не наступит! Вот такая волшебная пьеса завершает обаятельный и поэтический Дивертисмент F-dur.

– Семейство Лодрон восприняло подаренную ему «Ночную музыку» как должное. Но Вольфганг рад был сочинять для такой приятной, утончённой аудитории, которая в отличие от Коллоредо прекрасно разбиралась в музыке. Не прошло и полгода, как он написал для Лодронов следующий «большой» Дивертисмент В-dur.

– Дивертисмент В-dur, К.287 во многом родственен предыдущему: тот же состав инструментов, то же строение (6 частей), тот же поэтический, далёкий от помпезности настрой. Но есть и отличия, например, отсутствие вступительного Марша. Произведение в нём не нуждается, так как оно зимнее и исполняется перед гостями в зале. Более «закрытый», салонный характер наложил отпечаток и на саму музыку, сделав её ещё интимнее, камернее, изысканней, чем в предыдущем Дивертисменте.

Между тем, I часть, Allegro $\frac{3}{4}$ представляет собой настолько оживлённый лендлер, что слушатель мысленно переносится в атмосферу бала или карнавала. Побочная партия и вовсе напоминает вальс, мелодия которого в исполнении скрипки так прозрачна и нежна, будто призвана охарактеризовать первый бал Наташи Ростовской. Полная трепета порхающая разработка вновь переводит нас в сферу побочной партии, минуя главную, которая оставлена вплоть до утверждения в маленькой Коде. Эта новизна в построении сонатного allegro обусловлена желанием усилить лирический характер целого, воплощённый сферами побочной и заключительной (в Дивертисменте К.247 I часть устроена аналогично).

Изысканный бал продолжает II часть, Andante grazioso, Тема с шестью Вариациями. Изящная песенная тема предстаёт всё в более неожиданном обличье, доходя до безостановочного бега первой скрипки к концу. При этом мелодия скрипки в самом деле убегает от слушателя, как капризная красotka, так и не пожелавшая снять маску. Все шесть Вариаций выполнены тонкими изящными штрихами.

Более мужественное начало вносит первая тема III части, Менуэта. Его лирическое Тrio – явный диалог героев, встреча двух масок, желающих узнать друг друга. Но вновь начинается акцентированный танец, увлекающий масок в общее веселье.

И тут, как в предыдущем Дивертисменте, происходит резкий поворот к лирике. Звучит IV часть, Adagio Es-dur, – одна из самых поэтических медленных частей у Вольфганга. Одиннадцатиминутная пластичная, широко льющаяся кантлена проникновенна в каждом своём проявлении, будь то звучание струнного состава, соло скрипки или маленькая каденция в конце. Всё вместе отличается ни с чем несравнимой красотой и буквально гипнотизирует слушателя. Неземная музыка Адажио призвана снова и снова воспеть любимую богиню Вольфганга. Ну и повезло же ей на столь сладкоголосого Орфея!

V часть, Menuetto, представляет собой оживлённый благородный танец с грациозными «эхо» в конце фраз и с прочувствованным Trio.

– Но после весёлого Менуэта неожиданно звучит горестный патетический речитатив скрипки. Что это? Сожаление о «потерянном рае» Adagio? Или желание активизировать ослабевшее внимание слушателя, как в Andante VI части Дивертисмента К.247? Или юмористическая ужимка из разряда всё тех же «масок» (плачущий Пьеро – смеющийся Арлекин)? Самое интересное, что реминисценция этого речитатива появится вновь под конец Финала. Загадка!

– Загадочное Andante останавливается на доминанте, и после фер-

маты начинается сверкающий Финал, Molto allegro 3/8. Быстрая, вертлявая тема главной партии происходит от мелодии южнонемецкой уличной песенки «Бабка кошку потеряла». Форма рондо-сонаты, в центре которой находятся разработка и новая напевная тема, проникнута стремлением связать главную тему и эпизоды непрерывностью переходов. Всё вместе могло бы составить честь любой поздней Симфонии в качестве Финала. Замечательный Финал – и замечательный, вдохновенный Дивертисмент! Именно имея в виду его, Эйнштейн восклицает: «недаром находятся чудачки, готовые отдать целый акт из «Тангейзера» или «Лоэнгрин» или целую романтическую симфонию за этот потерянный музыкальный рай!». Лично я – тот самый «чудак».

– Но этот Дивертисмент очень ценил и папа. Он именовал его «Ноктюрном» и упрасивал Вольфганга исполнять его везде, где можно. Я знаю, что осенью 1777 года в Мюнхене брат исполнил его с успехом, о чём сообщил нам в письме. Но потом он целых три года не сочинял Дивертисментов, если не считать начатую для меня «Ночную музыку», которую он, правда, так и не закончил.

– Так называемое Трио B-dur, K.266? Странное сочинение. Во-первых, написано оно для двух скрипок и виолончели, что больше не повторилось у Вольфганга ни в одном Трио. Во-вторых, все его темы – настолько усыпляющего свойства, будто твой брат решил сочинить Сюиту из колыбельных напевов! Таково, например, первое Adagio, начинающееся с медленной, тягучей, словно отягощённой полусном мелодии. Действительно, «Nachtmusik»! Самое удивительное, что второй раздел этого Adagio начинается с нежнейшей однополовой мелодии первой скрипки, тематически никак не связанной с первым разделом. Как будто одна колыбельная песня матери перешла в следующую без перерыва! Следом идёт порхающий, нежный Менуэт с мелодией в пунктирном ритме. В целом, произведение оставляет впечатление незавершенного Дивертисмента. Что-то, видимо, помешало продолжить его сочинение.

– Помешало – мягко сказано. Тревогу поднял сам архиепископ! Узнав о предстоящем визите Йозефа II в Зальцбург, Коллоредо вызвал во дворец всех музыкантов и объявил «готовность номер один». Он боялся немилости императора, тем более что прошли слухи о его намерении подчинить себе Зальцбург. Вольфганг в спешке репетировал исполнение застольных Дивертисментов во дворце. Но паника оказалась напрасной. Император заехал ненадолго и после короткой аудиенции покинул дворец архиепископа. Моя «Ночная музыка» так и осталась незаконченной. Лишь в 1779 или в 1780 году Вольфганг снова принялся за новый большой Дивертисмент для наших друзей – семейства Робинигов. Все мы обожали добрую госпожу Робиниг, которая вызвалась сопровождать меня в Мюнхен на премьеру «Мнимой садовницы», дабы со мной не произошло конфуза в дороге. Вольфганг же дружил с единственным сыном Робинигов Зигмундом, любил с ним в свободные дни пострелять из духовых ружей. Зигмунд был студентом Зальцбургского университета и как раз заканчивал обучение. В предвкушении получения им академической награды всё семейство заранее готовилось к торжеству. И тут подаренный Вольфгангом Дивертисмент D-dur оказался весьма кстати: всё семейство обожало музыку, а отец был даже скрипачом-виртуозом. Поэтому брат позаботился о более сложной партии скрипки. Дивертисмент всем своим устройством был похож на предыдущие «большие». Но сама

музыка получилась намного серьезнее, глубже. Да это и неудивительно: брат столько всего пережил за эти три года! Даже в чертах его лица появились мужественные складки, как отпечаток тех невзгод, которые ему довелось пережить в Париже и Мангейме. Всё это отразилось в музыке Дивертисмента.

– Да, перед нами редкое произведение, совмещающее не только камерный и концертный жанры (а здесь мы, как нигде, наблюдаем их полное слияние), но и драматическую, серьезную музыку с развлекательной, танцевальной (ещё один такой же «гибрид» был сочинён в это же время – «Серенада с почтовым рожком» К.320).

Предваряет Дивертисмент D-dur, К.334 грациозный Марш D-dur, К.445, и это означает, что исполнение музыки должно было быть уличным или парковым. Что ещё отличает музыку Дивертисмента с первого такта, так это тяготение к трёхдольным размерам, в частности, к лендлеру (оно ощутимо во всех частях), а так же преобладание нежной напевности, отчётливой меланхолии.

Открывает сочинение Allegro – изящнейшее из всех, когда-либо созданных в размере 4/4. С каждой темой музыка становится всё грациозней, прозрачней, полётней. Настоящий «бал эльфов»! Несмотря на эту невесомость, разработку Allegro отличают сложные модуляции. Эфемерность порхающих мелодий сочетается с постоянными задумчиво-меланхолическими замедлениями, приостанавливающими излишнюю резвость шаловливых «эльфов». Уклон к меланхолии становится всё более заметным.

Поэтому резкое переключение в минорную сферу II части, Andante d-moll, Темы с шестью Вариациями, не кажется чересчур надуманным, хотя вызывает удивление своим появлением в развлекательном сочинении. Удивительна, даже экзотична сама Тема Вариаций с обострённым синкопированным «выкриком» в четвёртом такте, словно сошедшая сюда из Симфонии Бетховена. И хотя она интонационно глубоко индивидуальна, но уже с первой Вариации странные аналогии всё больше терзают слух. Вспоминаются сразу (причём все вместе!) три сочинения с ре-минорными темами, словно связанные единым образом скорби: Andantino d-moll из Серенады К.320, Тема с вариациями d-moll из скрипичной Сонаты F-dur, К.377 и Финал из Квартета d-moll, К.421. Во всех этих темах прослеживается опора на интервал кварты с V ступени к тонике, большую роль играет и сама V ступень. Не обходится твой брат в ре-миноре и без трелей, придающих трагическим высказываниям странный саркастический оттенок. Всё же, что бы ни говорили, но семантика музыкальной речи, связанная у Вольфганга с определённой тональностью, в данном случае, как никогда, налицо: такая тема никогда бы не прозвучала в g-moll или c-moll! Ре-минорная тема – это скорбь, холодящая душу, это влияние «преисподней» на мироощущение, это горестные думы на краю чьей-то могилы.

Что делает в садово-парковом Дивертисменте такая тема? Вспомним, когда сочинялись этот опус и близлежащие – Серенада К.320 и Концертная Симфония для скрипки и альта К.364 (К.320-d)? Во время работы над музыкой к драме Гёблера «Тамос, король в Египте», то есть вначале «Большого Минорного периода», растянувшегося потом на полтора года. Вольфганг подспудно искал выхода своему минору, но в это время приходилось сочинять лишь развлекательные сочинения. И не

случайно в двух соседних опусах – Серенаде К.320 и Дивертисменте К.334 (К.320-b) выплыл именно ре-минор – важнейшая тональность «Короля Тамоса».

Итак, *Andante* написано в *d-moll*, и всерьёз. И если в I Вариации тема обыгрывается опеванием ступеней, то уже во II Вариации появляется решительный затакт, и проведение делится на два элемента: устрашающий и умоляющий. В III Вариации первый элемент становится злым и жёстким, второй – ещё более жалостливым, в его интонациях слышны всхлипы и плач. Не развеивает мрачности и IV мажорная Вариация с ласковым вступлением валторн. В V Вариации выразительность достигает апогея: скорбные думы сменяются горестными выкриками, во II разделе скорбь и тоска становятся и вовсе безысходными. VI Вариация выдаёт то же состояние, но оживлённое подвижными фигурациями (нечто подобное есть и в Вариации скрипичной Сонаты К.377). Под конец характер музыки, соприкоснувшейся с «загробным миром», приобретает дико-фантастический оттенок, свойственный «ре-минорному мышлению» Вольфганга (здесь уже вспоминается Финал фортепьянного Концерта *d-moll*, К.466). Но как всё же оправдать появление такой гробовой музыки в праздничном Дивертисменте?

– Может быть, эти Вариации служат намёком на нелёгкие жизненные испытания, которые сам Вольфганг уже познал (например, смерть матери), а его друг ещё лишь на подступах к ним? Своего рода предупреждение о неминуемых утратах перед выходом приятеля во взрослую жизнь?

– Может быть. За глубокомысленным *Andante* следует «галантейший из галантных» Менуэт в стиле Гайдна. Благодаря своему повторяющемуся ритму, мягкой «кошачьей» поступи и убаюкивающей запоминающейся мелодии на фоне гитарных аккордов, этот Менуэт широко известен. Гайдновский стиль пробрался и в резвое мажорное Trio, подходящее для пробежки дам вокруг кавалеров. Очаровательная вещица!

IV часть, Adagio A-dur – идеал скрипичного концертного стиля. Начальные светлые грёзы, с помощью проникновенной кантилены скрипки уносящиеся ввысь, поближе к богине-Любви, сменяются красотой среднего раздела со сгущением минора и меланхолическим замедлением. Отсвет серьёзности II части, *Andante d-moll*, с каждым тактом становится всё заметнее в нежно-мечтательном пространстве *Adagio*, особой же глубины, почти исповедальности достигают его последний раздел и задумчивая Кода.

V часть – подвижный и активный Menuetto – интересна своим строением. У Менуэта два Trio и расширение главной темы при повторении I раздела. Насквозь минорное I Trio начинается задумчиво-меланхолической темой, но постепенно характер музыки меняется: тайная тревога переходит в щемящий напев скрипки, повествующий о чём-то глубоко личном. Болезненность процесса подчёркнута словно мерцающим, неустойчивым сопровождением, основанном на сползающих хроматизмах. Становится даже жутковато. Но всё страшное обрывается с возвращением бойкой первой темы Менуэта. II Trio короче, мягче, но и здесь проступают драматические нотки. Возбуждённые реплики переходят и в последний раздел, словно желая возвратиться в свои ряды мрачный «образ из преисподней», представленный в ре-минорном Адажио. Дивертисмент всё больше начинает походить на драматическую Симфонию,

музыке уже как будто не до шуток и, тем более, не до развлечений. Всё же в последний момент противоборство добра и зла заканчивается победной Кодой Менуэта.

Этот Менуэт со своей нешуточной проблематикой запросто мог бы стать частью поздней драматической Симфонии, впрочем, как и Финал, Rondo, Allegro. Такой же фонтан мелодий, как в Финале Дивертисмента F-dur, K.247, весь пронизан ритмом лендлера. Главной темой служит прыгучая и танцевальная немецкая песенка. Изящный лендлер I Эпизода, волнительное минорное переосмысление темы рефрена во II Эпизоде, более спокойный, с грациозными пробежками струнных III Эпизод – всё очаровывает чувственной, сочной красотой. И концовка устроена тоже по типу Рондо из Дивертисмента K.247: Вольфгангу никак не расстаться с чудными танцевальными темами, не закончить Рондо. Струйки мелодий всё пробиваются и пробиваются сквозь кадансирующие построения! Слушателю предложено самому отдалиться от этого неиссякаемого источника. Так заканчивается блестящий Финал блестящего Дивертисмента K.334. Несомненно, этот Дивертисмент представляет вершину во всём этом жанре, и не только у Вольфганга, а вообще, среди всех Дивертисментов всех композиторов. Неоспоримый шедевр!

Обращение Вольфганга к жанру Дивертисмента сослужило ему хорошую службу в оттачивании мастерства и в области другого развлекательного жанра – Балета. Балетная музыка 60-70 годов XVIII века почти не отличалась от музыки Дивертисментов: та же оркестровая Сюита из бытовавших в то время танцев, только лишь с учётом требований танцмейстера и танцоров. Как правило, Балеты были одноактными, имели прикладной характер, их вставляли между действиями Оперы в виде развлекательного антракта. На большее они не претендовали. Прimitивное содержание, обычно повествующее о пастухах и пастушках, никого не смущало, от музыки также не требовали многого. Лишь постепенно балетные сценки-пасторали начали приобретать черты самостоятельного спектакля.

– Вольфганг любил балет с самого раннего детства. Часто, возвращаясь со спектакля, он пробовал передразнить («па») танцовщиков, и мы всей семьёй удивлялись, как верно он схватывал движения, как изящно и профессионально у него это получалось! Малышом он часто танцевал перед гостями. И недаром мой брат впервые появился на сцене не как клавирист, а как танцовщик в зальцбургском спектакле «Сигизмунд, король Венгрии»! Ему тогда было, кажется, пять лет. Чувство ритма, изящество движений, грациозность были его прирождёнными качествами. Но больше всего поражала его прыгучесть: как будто неподвластный земному притяжению, мой брат, и повзрослев, легко вспрыгивал на стол и начинал странную игру – перепрыгивание с одного предмета мебели на другой. Так же легко впоследствии он вспрыгивал из оркестровой ямы на сцену во время разучивания Опер. Сам он говорил, что танцовщик из него получился бы лучше, нежели композитор!

– Однако впервые балетную музыку он сочинил лишь в 1773 году к Опере «Луций Сулла». Это был Балет «Ревность в серале», партитура которого не сохранилась, правда, остались Эскизы партии скрипки к 32 номерам Балета, Anh.109. Потом Моцарт использовал некоторые фрагменты его музыки в своих инструментальных сочинениях, например, в Финале скрипичного Концерта A-dur, K.219. Содержание Балета не имело

ничего общего с содержанием Оперы.

– Мало этого – Балеты, как правило, были сочинениями комическими, а вставлялись антрактом в Оперу-seria, имеющую трагический сюжет.

– Сейчас нам это кажется нелепостью. Но тогда Балет, как самостоятельный жанр, лишь зарождался. Начало процессу его становления было положено во Франции. Знаменитый балетмейстер Новерр реформировал Балет, впервые используя для него драматические либретто. Всё же, сочинение музыки к Балетам даже ему казалось делом настолько несерьёзным, что он в афишах никогда не указывал имени композитора. Музыка для Балетов заказывалась второстепенным авторам и выкупалась, как товар, исключая все права автора на её отдельное существование. Таковую-то «несерьёзную» музыку для несерьёзного Балета «Безделушки» и заказал Новерр малоизвестному во Франции Моцарту, когда тот в 1778 году оказался в Париже. У Новерра уже было в запасе 6 номеров музыки, написанной неизвестным (Новерру-то известным!) автором. Он заказал Вольфгангу ещё 12 номеров и Увертюру, обьявив нужные ему темпы и продолжительность сцен. Содержание Балета своей фривольностью подошло бы для кабаре: шаловливый Амур знакомит пастушку, переодетую пастухом, с двумя юными подружками-пастушками. Обе пастушки влюбляются в «пастуха». Чтобы вывести девиц из заблуждения, «пастух» в конце обнажает свою грудь, шокируя пастушек, а заодно и зрителей. Название «Безделушки» как нельзя лучше передаёт легкомыслие содержания, которое служит лишь поводом для показа прелестей балерин. Реформатор драматургии Новерр на этот раз отделался «дешёвкой», поставив, в сущности, не Балет, а лёгкий танцевальный Дивертисмент.

– Вольфгангу, написавшему к этому времени 18 Дивертисментов, задание сочинить такую, ни к чему не обязывающую музыку было «с руки». Он, правда, не подозревал, что Новерр ничего ему не заплатит и в программке автором музыки проставит себя!

– Какими всё же мошенниками представляли французы перед взором доверчивого юноши из Зальцбурга!

12 небольших пьес (объемом от 16 до 71 такта), составляющих музыку Моцарта к Балету-пантомиме «Безделушки», К.299-b, сочинены без особых ухищрений. Но ведь Вольфганг написал ещё и протяжённую Увертюру C-dur, которая своей оркестровкой и замыслом приближалась к оперной, и это – уже не безделица, не «безделушка»! В конце Увертюры явственно слышны обороты из будущей Оперы «Свадьба Фигаро», сама же музыка оригинальна динамическими контрастами, акцентированной энергичной ритмикой и неожиданно тихой, задумчивой концовкой, успокаивающей громогласность праздничного оживления первого раздела.

Да и сами пьесы, сочинённые к Балету, полны выдумки и изящества: это относится и к меланхолично-нежному Гавоту №2, и к пышному выходному «Танцу пастушков» №8 на вольточном басу с «охотничьими фанфарами», и к резвому Паспье №11, и к благородному Контрдансу №13 с нежнейшей мелодией, и к элегантному Гавоту №12 с прочувствованной серединой в g-moll. Пьесы получились очень «французскими».

– Как тут не вспомнить об остальных Дивертисментах, в которых Вольфганг пишет музыку в манере, больше всего присущей духу того или иного города! В Париже он, естественно, писал «по-французски». А

вот его следующий вставной Балет для своей же Оперы «Идоменей» обладает уже и немецкими, и итальянскими чертами, напоминающими о вкусах мюнхенцев, несмотря на то, что написан он для французов – балетмейстера и танцоров. Поэтому все указания в нотах и названия номеров тоже французские. Сам же дух музыки балетных сцен «Идоме-нея» более серьёзен на фоне предыдущего Балета.

– Это неудивительно – все 5 номеров **«Балетной музыки»** для Оперы **«Идоменей», К.367** были связаны с содержанием Оперы и исполнялись во время оперного спектакля: **«Чакона» №1** и **«Pas seul» №2** звучали в Финале Оперы, **«Пасспье» №3**, **«Гавот» №4** и **«Пасскалья» №5** – в интермедии после I акта. Большая торжественная **«Чакона» D-dur №1** явно сочинена под влиянием Глюка, но в ней есть два эпизода истинно моцартовского склада: прекрасное нежное **Larghetto B-dur** и Эпизод **d-moll**, в котором внимание привлекает тема, буквально повторяющая начало I Эпизода известного «шлягера» XIX века – «Полонеза» Огинского (удивительное совпадение!). Драматическая выразительность музыки (да ещё в тональности d-moll, имеющей большое значение в Опере) служит объединяющим звеном между Оперой и завершающими её балетными сценами. Привлекательна музыка «Чакон» и мастерской инструментовкой. На такой же высоте и эффектный **«Pas seul» D-dur №2** для солиста Леграна, завершающийся грандиозным, ликующим всеобщим танцем в честь коронации Идаманта.

Остальные номера относятся к концу I акта – торжественной встрече критянами Идоме-нея. Изящное **«Пасспье» B-dur №3**, сочинённое для мадемуазель Редуэн, содержит два прекрасных эпизода: щемящее **Trio b-moll** и словно парящий в воздухе, светлый **Менуэт**. Это уже высокий образец, достойный Дивертисментов для Лодрон и Робинигов. Следом идёт шаловливый **«Гавот» G-dur №4** во французском вкусе и грациозная **«Пасскалья» Es-dur №5** в форме рондо для солистов. В партитуре были записаны Вольфгангом и другие танцы, почему-то недоведённые до конца.

– Видимо, он понял, что в такой масштабной Опере-seria большие балетные сцены неуместны, и оставил только самые необходимые (и то, во время премьеры их пришлось сократить!).

– В целом «Балетную музыку» к «Идоме-нею» можно поставить в один ряд с лучшими Дивертисментами – столько в ней выдумки, мелодических изысков, очарования оркестровки и особой ясности изложения!

– Я была с папой на премьере «Идоме-нея» в Мюнхене 29 января 1781 года, и музыка Балета нам очень понравилась. Жаль, что в Вене брат ограничился лишь небольшими балетными номерами в «Свадьбе Фигаро» и танцами в «Дон-Жуане». Больше попыток такого рода он не принимал.

– А вот и нет! Ты, наверное, не была знакома с музыкой **Пантомимы «Арлекинада», К.446**, сочинённой Вольфгангом для костюмированного бала в феврале 1783 года в Вене?

– Вольфганг что-то писал папе о ней, но партитуры я не видела.

– Конечно, ведь это сочинение осталось в набросках с почти невыписанной оркестровой партией, вернее, ансамблевой, так как предназначалось для небольшого ансамбля струнных. История сочинения такова: побывав несколько раз «на редутах» (императорских публичных балах в Хофбурге), Вольфганг убедился в их демократичности и решил на Мас-

леницу 3 марта 1783 года преподнести венцам сюрприз – Пантомиму-балет в стиле *commedia dell'arte*. Для этой цели он сам написал сценарий «из жизни масок», поручил некоему Мюллеру переложить текст канонов и речитативов стихами, взял вместе со свояченицей Алоизией, шурином Ланге и художником Грасси несколько уроков танцев у старого танцмейстера Мерка и вместе с ним разработал движения Пантомимы. Набросав для себя лишь план из отрывков музыки (в основном, сохранилась лишь партия скрипки), Вольфганг 15 номеров Пантомимы расписал для знакомых музыкантов по отдельным партиям. Они не сохранились. Содержание «Арлекинады» незатейливо: Панталоне и Коломбина ссорятся из-за того, что некий доктор добивается благосклонности Коломбины через Панталоне, который поддерживает его. Потом вмешиваются Арлекин и Пьеро, и всё заканчивается победой Коломбины. Вольфганг выбрал себе роль Арлекина, Йозеф Ланге стал Пьеро, Алоизия – Коломбиной, Мерк – Панталоне, Грасси – доктором. Наверное, представление получилось очень весёлым, так как Вольфганг с удовольствием вспоминал о нём, описывая детали в письме отцу.

– Теперь понятно, зачем он просил отца по секрету от знакомых выслать ему костюм Арлекина, который когда-то ему сшила мама. Но что же с музыкой, почему мы её не знали?

– Отдельные партии, как я уже пояснила, не сохранились. Остались лишь первоначальные наброски, тот самый план. Почти полностью была выписана партия скрипки лишь в пяти номерах. Это Интродукция (с пением), Allegro, Марш, Allegro и Финал. Но даже этих и, к счастью, недавно восстановленных некоторых других фрагментов хватило, чтобы объявить «Арлекинаду» безусловным шедевром. Трудно представить более «живую» музыку, передающую характеры и движения героев! Местами «образные зарисовки» напоминают живописные фрагменты Квнтетов Боккерини, венгерский или цыганский фольклор. Но и без таких специальных «эстрадных вкраплений» музыка Пантомимы полна экзотики и бесконечно оригинальна. Самое же главное в ней – небывалый для XVIII столетия натурализм. Так, например, потрясает своей наглядностью I сцена, Allegro, в которой ссорятся Панталоне с Коломбиной. Угрожающая музыка, изображающая нападки Панталоне, зримо передаёт зловещие жесты его рук, словно пытающихся поймать кокетливую Коломбину. Слышны и их возбуждённый диалог, и потасовка. В другом фрагменте прекрасный печальный напев, достойный лучших Адажио Вольфганга для скрипки, изображает грусть Коломбины. Слышно, что девушка одинока! Невозможно слушать без восхищения и озорной танец, совершенный чардаш, начинающийся, скорее всего, с приходом Арлекина. «Венгерские танцы» Брамса с удовольствием приняли бы в свою компанию этот зажигательный танец в форме рондо! Все сохранившиеся фрагменты настолько впечатляющи, что нам остаётся лишь горькое сожаление о пропаже большей части 15 номеров Пантомимы. Невосполнимая утрата!

Фрагменты из «Арлекинады» показывают нам, каких высот сумел бы достигнуть Вольфганг в жанре комического Балета. Но к сожалению, Балеты в Вене были не в моде и, как известно, император Йозеф II вообще отрицательно относился к балетному жанру, особенно к Балету в Опере.

Зато он любил балльные танцы и, назначив в 1788 году Вольфганга

своим камер-композитором, тут же потребовал от него танцев для балов в своих любимых залах редутов, находившихся во флигеле Хофбурга. Для Вольфганга обращение к бальным танцам не стало неожиданностью, ведь он давно, с самого детства сочинял бытовые танцы, особенно Контрдансы и Менуэты.

– Контрданс у зальцбургцев был особенно популярным и даже на некоторое время вытеснил более аристократический Менуэт. Среди разновидностей Контрданса встречаются Кадриль, Экосез и Котильон, но Вольфганг иногда обозначал их как «Гавот». Менуэт же был главным придворным танцем, и ни один приём при дворе Коллоредо не обходился без Менуэтов. В карнавалах, которые устраивались в Зальцбурге 2 раза в году – зимой и летом – исполнялись целые циклы Менуэтов. Уже в тринадцатилетнем возрасте мой брат получил заказ на сочинение цикла из Менуэтов для зальцбургского карнавала.

– **Менуэт D-dur, К.64, циклы из 7 Менуэтов К.65-а, 19 Менуэтов К.103 для полного оркестра, 6 Менуэтов К.104, 6 Менуэтов К.105,** написанные для Зальцбурга, продолжились танцами, заказанными в Италии: **Менуэтом Es-dur К.122** и **Контрдансом B-dur К.123** для оркестра. **6 Менуэтов К.164,** относящиеся к 1772 году, могут быть рассмотрены нами уже как итог детских поисков в этом жанре. Исполнение доверено большому оркестру с трубами, флейтами, гобоями и фаготом. Благородные очертания мелодий, упругая ритмика, постоянная смена тембров, сочетание помпезной торжественности первых разделов со светлыми лирическими страницами Trio – вот основные черты этих праздничных Менуэтов, отвечающих всем запросам зальцбургской аристократии.

– А в следующем 1773 году Вольфганг написал для зимнего карнавала цикл из 16 Менуэтов, которые оказались настолько привлекательными, что их исполняли и в последующие годы.

– **16 Менуэтов К.176?** После этого цикла последовал большой перерыв вплоть до карнавала 1777 года, к которому Вольфганг приурочил **4 Контрданса К.267.** Последним же сочинением «в лёгком жанре» для зальцбургцев стали **3 Менуэта К.363,** написанные в 1780 году.

Все остальные циклы бальных танцев сочинялись уже в «венский» период. Начало было положено в 1784 году: Вольфганг написал **6 Менуэтов К.461, 6 Контрдансов К.462** и **2 Менуэта с Контрдансами К.463.** Последнее сочинение было веянием новой венской моды: внутри трёхдольного Менуэта вместо Trio помещался двухдольный Контрданс.

Следующие два цикла танцев твой брат сочинил по просьбе пражского графа Пахты для большого бала знати во время поездки 1787 года в Прагу на премьеру «Свадьбы Фигаро». Это 6 Немецких танцев и 9 Кадрилей и Контрдансов. **«Немецкие танцы», К.509** – необыкновенно привлекательное сочинение. Написанные в размере 3/8 (в характерном ритме лендлера), эти танцы, действительно, отмечены немецким национальным духом и отличаются прежде всего чётко очерченной ритмикой с яркими акцентами. Некоторые фрагменты исполняются под аккомпанемент бубенцов и треугольника, что придаёт музыке особый, экзотический колорит и подчёркивает зажигательный характер танцев. Пожалуй, это самые эффектные танцы, сочинённые Вольфгангом.

Менее эффектны, но также нарядны в своей изысканной инструментовке (полнейший оркестр с барабаном и тарелками!) **9 Кадрилей и Контрдансов, К.510.** Самый разнообразный характер музыки от торже-

ственного помпезного Марша (№1) с барабаном и тарелками до изящнейших дамских пробежек (№4), от простонародной бюргерской Кадрили (№5) до лихого гусарского танца №6 (с участием флейты пикколо, барабана и тарелок) предстаёт перед нами в пёстрой веренице этого танцевального цикла. 3 последних номера даже имеют названия: «Фаворит», «Бег», «Пирамида».

И совсем новый период начался с момента назначения твоего брата императорским камер-композитором. Ко всем Балам-маскарадам в корпусе редутов Вольфганг был обязан сочинять новые танцы! За это он и получал придворное годовое жалование в 800 гульденов, о размере которого как-то заметил: «Слишком много за то, что я делаю, и слишком мало за то, что мог бы сделать». Начал Вольфганг с сочинения двух программных Контрдансов «Гроза», К.534 и «Битва» («Осада Белграда»), К.535 в 1788 году. В оркестр последнего Контрданса, посвящённого недавней победе над турками, конечно же, введены дудка и барабан в разделе «alla turca». В этом же году перечень танцев пополнили 6 Немецких, К.536 (в них перефразированы отрывки из «Свадьбы Фигаро» и «Дон-Жуана»), 2 Контрданса, К.565, 6 Немецких, К.567 и 12 Менуэтов, К.568.

1789 год ознаменовали 6 Немецких, К.571, 12 Менуэтов, К.585, 12 Немецких, К.586 и Контрданс «Победа героя Кобурга» (над турками), К.587. Не передать, как хороши 6 Немецких танцев D-dur, К.571: мелодии рельефны, остроумны, свежи на слух. Иногда среди типично немецких напевов слышны «турецкие» и «венгерские» вставки. В то же время весь цикл словно подёрнут французским шармом!

Под 1790 годом не записано ни одного танца, так как болезнь и смерть Йозефа II отменила большую часть развлечений.

Наконец, последний год жизни Вольфганга стал наиболее плодотворным в отношении танцев. 6 Менуэтов, К.599, 6 Немецких, К.600, 4 Менуэта, К.601 и 4 Немецких, К.602, 2 Контрданса, К.603, 2 Менуэта, К.604, 3 Немецких, К.605, Контрданс «Триумф женщин», К.607, 6 Лендлеров, К.606, Контрданс «Злые девушки», К.610, Контрданс «Лирники», К.611 и 5 Контрдансов, К.609 венчают огромный перечень танцевальной музыки твоего гениального брата.

В этих последних циклах поражает поистине неисчерпаемая изобретательность, начиная от инструментовки и заканчивая формой. Что же касается мелодий, то чего только мы не найдём в искромётных танцах Вольфганга: тут и явное сходство с народной музыкой («Лирники»), и намёки на модные оперные Арии (так, в К.609 перефразирована Ария Фигаро «Мальчик резвый» самого Моцарта, а в К.607 – популярнейшая Ария из «Триумфа женщин» Анфосси), использование французских *chanson* (К.610), военных *маршей* («Победа героя Кобурга», К.586). А сколько национальных влияний обнаруживают эти демократичные творения (не забудем, что в вашу эпоху музыка ещё очень редко носила «национальную окраску»): мы можем услышать немецкие *walzer* (в Кодах циклов Немецких танцев), австрийские *йодлеры* (К.585), *чешские польки* (К.567, К.586), *венгерские (чардаш)*, *цыганские* и даже *испанские мелодии* (К.568 №11 и К.586 №5). Есть и звуковая имитация: в Тrio из К.600 №5 изображается пение канарейки (флейта пикколо), а в К.605 №3 имитируется поездка на санях, для чего используются бубенцы и почтовый рожек. В общем, и в этой сфере фантазия Вольфганга оказалась неисчерпаемой.

– Я, конечно, почти не знала музыки танцев «венского» периода. После смерти отца Вольфганг не присылал домой никаких партитур. Да и зрение у меня с каждым годом ухудшалось, пока я полностью не ослепла, так что я не могла хотя бы проиграть себе клавирные обработки танцев, изданные уже после смерти брата. Знаю только, что эти танцы были ещё лет десять популярны в Вене, пока их не сменили новые модные новинки – вальсы, мазурки, полонезы. Позднее его танцевальная музыка и вовсе была забыта.

– Как несправедливо! Эта музыка, написанная «в лёгком жанре», может быть, не отличается глубиной, но сочностью деталей и мелодической щедростью способна затмить многие, пусть и более сложные творения. Искренняя, жизнерадостная, ироничная, она показывает нам, что Вольфгангу было не чуждо всё человеческое, в том числе и беззаботное веселье, отражённое в стихии танца.

– Я рада, что сегодня лучше познакомилась с танцевальной музыкой брата «венского» периода, о которой я почти ничего не знала. Значит, наша встреча не была бесполезной. Как быстро пробежала ночь: Созвездия меркнут, наступает утро. Пора на покой. До свидания!

– До свидания, Наннерль! И спасибо за всё!...Листочек, ты всё слышал?

– Кажется, я был когда-то неправ: Наннерль – милая особа!

– Особенно в сравнении с Леопольдом! Каковы наши планы на завтра? Что нам ещё осталось рассмотреть в инструментальных жанрах Моцарта?

– Как что!?! Самое главное – Симфонии! Завтра же и приступим!

Между прогулками:

IV. Легко ли слушать Моцарта?

И в самом деле – откуда пошло это бытующее мнение о легковесности, доступности музыки Моцарта? Всё от того же «джентльменского набора»! Но как он сформировался? Почему «Турецкий марш» в него попал, а «турецкая» III часть скрипичного Концерта A-dur не попала? Почему все напевают тему начала Симфонии №40, а не №25; или Арию Фигаро, а не Арию Феррандо? Почему на слуху у всех начало «Маленькой ночной серенады», а не «Серенады с почтовым рожком»?

Дело тут, видимо, в том, что любое «шлягерное» произведение обладает более однородным музыкальным материалом, пригодным для быстрого запоминания. Если вспомнить Вальсы Штрауса, Увертюры Россини, Арии раннего Верди – все они построены на повторяющихся ритмических фигурах, имеют моторный (часто танцевальный) характер сопровождения, естественную фразировку мелодии, которую можно как бы мысленно предсказать и пропеть, простую гармонию. Этим же свойством обладают и начала известных всем произведений Моцарта, потому они и запоминаются.

Но таких произведений у него крайне мало, их можно сосчитать по пальцам. Остальные же никогда не станут «шлягерами» в полной мере, так как в них начало имеет сложную структуру, и Моцарту вообще свойственно именно в началах сталкивать ритмически и мелодически разнородные фигуры. Эти начала не напевны: в них превалируют резкие, повторяющиеся, часто тонические аккорды, не составляющие мелодии. Таковы начала, например, в Симфонии «Юпитер», в фортепьянном Концерте №21, где на протяжении первых восьми тактов можно услышать по очереди сразу три контрастных мотива с разным ритмом и настроением. Не пропоешь! Начала большинства мажорных произведений нейтрально интонационно (обычно чистая диатоника) и гармонически, это показ тональности и как бы заводка пружины часов, настройка, готовящая к дальнейшему развитию событий. Именно из-за нейтральности таких начальных оборотов, относящихся к главной партии сонатной формы, можно не сразу определить, что это Моцарт, так как у остальных венских классиков главная партия устроена аналогично. Таково было тогда отношение к главной партии! Романтики покончили с этой практикой и стали начинать свои произведения, наоборот, с самой яркой, красноречивой мелодии (на ум сразу же приходят фортепьянные Концерты Шопена, Грига, Чайковского, скрипичный Концерт Мендельсона, Увертюра к «Кармен» Бизе). Поэтому они легко узнаваемы.

Итак, не совсем выразительное (по теперешним меркам) начало в мажорных произведениях – это первый «комплекс повиновения», кото-

рый современный слушатель с досадой определяет в стиле Моцарта. Приведу еще один пример – главную партию бесподобного струнного Квинтета D-dur K.593. Жутковато-ходульная, «ослиная» первая тема прямо-таки отбивает охоту слушать его дальше. Но самое интересное, что потом-то всё слушается на одном дыхании, настолько выразительна вся последующая музыка. Вот и первое задание слушателю: зная это обстоятельство, готовься к нему и заставь себя слушать дальше!

Попробуем перечислить и остальные «комплексы повиновения» у Моцарта, очевидно наводящие легкую тоску на бывалых меломанов:

- обильно встречающиеся половинные и заключительные кадансы с неизменными долгими трелями, нейтрализующие индивидуальный стиль;

- повиновение повторам экспозиции, разработки с репризой, вариационных периодов, разделов, и вообще – строгое следование формам и формулам классицизма, несмотря на то, что подчас это вредит музыке и приносит статичность в самые неподходящие моменты. Особенно это вредило именно Моцарту, неуклонно стремящемуся к динамизации и нагнетанию драматизма. Бунтарский дух Бетховена тоже не сразу порвал пути строгих форм классицизма, но порвал-таки, а Моцарт повиновался, иногда в ущерб своей музыке;

- в Операх: речитативы-*secco* – долгие декламационные диалоги певцов с репликами по содержанию либретто под аккомпанемент клавирина, останавливающие действие. Во время таких речитативов публика отдыхала, ожидая начала следующей Арии. Отдыхаем и мы, подчас не понимая, о чем бормочется в этих опустыленных речитативах-*secco*. Мы тоже ждем, когда же вступит оркестр. Моцарт мог обойтись без этих речитативов, заменив их аккомпанированными (которые ему исключительно удавались!), однако так и не покончил до конца с глупой традицией *secco*;

- в вокальной музыке: виртуозные, часто гаммообразные рулады, пассажи и трели певцов в каденциях Арий, снимающие драматическую напряженность. Постепенно Вольфганг изжил это угождение певцам и в последний период творчества поборол этот комплекс;

- утомляющая мажорность – от стремления угодить хорошему настроению слушателя и сохранить светлость тона, соответствующую мирозерцанию эпохи Просвещения. Если на горизонте и возникает минор, он должен быть непременно нейтрализован возвратом мажора. Этот комплекс был самым вредоносным для Моцарта – величайшего минорного композитора. Как мы выяснили, он – самая большая трагедия его творчества.

Перечисленные «комплексы повиновения» – пожалуй, единственные «недочёты», вернее, «издержки классицизма», бросающиеся в глаза (уши) требовательным и нетерпеливым современным слушателям Моцарта. Им так и хочется пропустить мимо все эти общие части музыки и послушать только те самые эпизоды и серединки, которыми так знаменит Моцарт.

А Моцарт, как будто извиняясь за ущербность музыкальных форм своего времени, доводит музыку до такого лаконизма, что готов пожертвовать и долгой разработкой и частью находок, лишь бы не утомить и не расхолодить слушателя. Он, прирожденный драматург, болезненно

переживал все длинноты в музыке и боролся с ними всю жизнь (сколько об этом он пишет в своих письмах!). Наглядный пример – Увертюра к Опере «Идомея». Моцарт хотел сделать её краткой, бурной, с возрастающим *crescendo*. Строение же, как у прочих Увертюр: типовое сонатное Allegro без разработки. Но если после экспозиции повторить все темы в репризе, неизбежно появится растянутость, в данном случае неуместная. Между тем, экспозиция удалась как нельзя лучше, особенно побочная тема (из одной такой вот темы маэстро Россини «раздул» бы целую Увертюру!). Побочная тема в этой Увертюре настолько прекрасна, трепетна, что невольно ждешь, когда же она снова зазвучит в репризе. Но что это? Вслед за экспозицией звучит короткий переход и укороченная скомканная реприза с Кодой без желанной побочной темы-красавицы. Какой «облом»! А объяснение простое: пришлось пожертвовать повторением побочной партии, чтобы хоть как-то «укоротить» форму. Вот так выкручивался Моцарт!

Следом встает вопрос: если он всё же повиновался правилам и писал, как все в его эпоху, то чем же тогда Моцарт отличался от Гайдна, Глюка, Сальери, Боккерины, Паизиелло, Ф.Э.Баха и многих других замечательных композиторов XVIII века?

А тем, что всё остальное-то у него – совершенно другое! Попробуем пока перечислить основные черты «непохожести» Моцарта на прочих современников:

– максимум содержания даже на крохотном пространстве в сочетании со свободой мелодического и ритмического взаимодействия. У других композиторов преобладало «секвентное мышление», основанное на многократном перемещении одного мелодического звена. Моцарт не любит секвенции, ему милее имитационное развитие, контрастно-полифоническое плетение голосов. Как правило, у любой темы появляются спутники-мотивы, оттеняющие её, нередко контрастные, вступающие в диалог между собой. Диалогическая природа музыкального мышления Моцарта вызывает ассоциации с театральным действием, где каждый мотив – это действующее лицо, индивидуум. Особенно этот «сценизм» характерен для инструментальных сочинений. Этим приемом Моцарт открывает дверь романтической эстетике с тонкой индивидуализацией чувств и образов. Отсюда и появляется его неповторимая одухотворенность, менее заметная у других современников;

– полифоничность музыкального языка Моцарта, которую нужно отличать от применения контрапунктической техники остальными композиторами XVIII века. Для остальных полифонические фрагменты сочинений являлись или показателем их учёности, или «умной игрой» с мотивами, вносящей разнообразие в гомофонный склад музыки. Полифонизация же Моцарта имеет совершенно другую природу – это неотъемлемое свойство его музыкального языка. Он мыслит полифонически, даже когда сочинял гомофонную музыку! Этот природный дар многоголосного слышания музыки сближает его только с И.С.Бахом, который слышал так же. Но у Моцарта по сравнению с Бахом полифонизация приобрела новые, более сложные черты: она включена в сонатную форму, и без того построенную на сложных взаимоотношениях пластов музыки внутри себя. Сочетать «несочетаемое» смог в своей музыке один Моцарт. Его можно счи-

тать основоположником новой полифоничности высшего порядка. Практически вся музыка Моцарта полифонична (хотя часто это и незаметно невооруженным глазом) и потому эзотерична. Отсюда вывод: Бах к Моцарту стоит ближе, чем Гайдн!;

– мелодическая изысканность и изобретательность. Мелодия может быть короткой и ёмкой, но иногда это – сверхпротяженная кантилена, чего мы не найдем ни у кого. Примеры: главные темы II части флейтового Квартета К.285, III части Серенады для духовых К.361, III части, Adagio струнного Квартета №17 B-dur, вступительного Adagio к IV части струнного Квинтета g-moll К.516, II части фортепьянного Концерта №21, К.467. Такие протяженные мелодии неповторного строения и в позднейшие времена не могли бы написать. Сами мелодии Моцарта – хроматизированные, извивающиеся, с выразительными скачками, синкопами, оригинальными задержаниями. Они несравнимо красивее, поэтичнее всех мелодий современников. Чего стоят, например, удивительные по красоте мелодии побочных тем из II части скрипичной Сонаты A-dur К.526 или III части Сонаты для двух фортепьяно D-dur К.448! Особый шарм многим мелодиям придают красивые ходы с низкими VI и II ступенями. Ещё одна неповторимая особенность его мелодий – дробление одного звука на слабой доле. Такие повторения звука по 4-5 раз мелкими ровными длительностями, излюбленные у Моцарта, другими композиторами почему-то избегались: наверное, они считали несерьёзной забавой топтание на одном звуке, а Моцарт нашёл в этом свою «изюминку». По этому приёму можно, между прочим, безошибочно отличить любое произведение Моцарта от сочинений других авторов;

– так называемая знаменитая моцартовская «прозрачность» фактуры, идущая от экономии средств, от желания придать видимость простоты своей музыке. Трехголосие в его произведениях – это норма для самых насыщенных в фоническом отношении аккордов (сравнение не в пользу Бетховена, у которого голоса часто дублируются по вертикали, придавая тяжеловесность музыке). Ненавязчивое, еле заметное сопровождение и придает музыке Моцарта ту самую невесомость, которая ощущается даже самыми неопытными слушателями. Но это вовсе не означает простоты гармонии Моцарта. Его гармония намного богаче, чем у всех современников, иногда его гармонические находки и вовсе прорываются в XX век, например: одновременное звучание доминантсептаккорда с тоническим трезвучием (теперь это применяется в джазе); наложение на доминантовый бас уменьшенного септаккорда двойной доминанты; разрешение доминантсептаккорда с секстой не в предполагаемую тонику, а в минорный секстаккорд тональности, лежащей малой терцией выше (это разрешение вновь «открыл» Шопен в середине XIX века). К области гармонии относится ещё один приём, который использовал лишь Моцарт: движение параллельными секстаккордами, и особенно – движение вниз параллельными секстаккордами в миноре. Наверное, современникам это резало слух, но у Моцарта этот оборот всегда звучит естественно, и он является такой же «лакомусовой бумажкой на Моцарта», как и дробление звука, тем более как применяется часто. Жёсткости, возникавшие от новых гармонических сочетаний, были как раз одной из причин полного непонимания и непопулярности

музыки Моцарта в XVIII веке. О модуляциях же и говорить нечего – в этой области и в XX веке ему многие бы позавидовали. Самое удивительное, что после модуляций в очень далёкие тональности Моцарт может почти мгновенно вернуться в начальную тональность, умело повернув мелодию. Современникам на это не хватало ни ума, ни смелости;

– ритмическая разнородность, частая смена фигураций, фактуры, прихотливость в смене расчленённых фрагментов с разным, часто контрастным мелодико-ритмическим рисунком. Достаточно одного примера: I часть, Allegro фортепьянной Сонаты F-dur, K.332, в экспозиции которой (93 такта) ритмический рисунок сопровождения и фактура изменяются 16 раз;

– не только ритмы, но и метры Моцарта были нетрадиционными. Любимый размер Гайдна – 2/4, почти во всех его Сонатах I и III части написаны в этом размере, а для Аллегро Симфоний, Концертов композиторы XVIII века в 99% случаев предпочитали размер 4/4. Моцарт же чаще склоняется к трёхдольности: в двадцати его фортепьянных Сонатах половина всех частей написана в трёхдольных размерах. Во многих его фортепьянных Концертах даже первые части написаны в размере 3/4, не говоря о вторых и третьих частях. Но самое большое его открытие относится к размеру 6/8. Танцевальный, мало применяемый в серьезной музыке другими современниками (исключение – Й.Гайдн), этот размер оставался без особого внимания, пока к нему не обратился Моцарт. Используя две ритмические разновидности размера 6/8 – тарантеллу и сицилиану, – он совершает в нём истинные чудеса. Самые поэтичные, трагические, страстные высказывания Вольфганга предстают перед нами в этом размере. Известнейший пример – II часть фортепьянного концерта A-dur K.488, знаменитая сицилиана. Части в размере 6/8 используются в семи фортепьянных Концертах, а в других произведениях и того чаще. Всего же Моцарт обращался к нему в 75 произведениях;

– ещё один, пикантный штрих: Моцарт, в отличие от всех перечисленных композиторов, включая Бетховена, был ярко выраженным эротоманом. Многие его произведения наполнены утонченной эротикой и откровенной чувственностью. Эротической окраски Вольфганг добивался, используя ползучие, обволакивающие хроматические обороты, чувственные ритмы, позволяющие услышать биение сердца, страстные порывы, вздохи, раскачивание «любовных качелей». Картины любви так и грезятся во вторых частях скрипичного Концерта G-dur K.216, фортепьянного Концерта №14 K.449, кларнетового Квинтета A-dur K.581, Симфонии-концертанты Es-dur K.297-b, Серенады для духовых Es-dur K.375, в Рондо из «Серенады с почтовым рожком» K.320, в Allegro assai Серенады D-dur K.185. В Операх эротика усугубляется зрительно (теперь в новых постановках в это время героини раздевают друг друга!): в Дуэттино Дон-Жуана и Церлины из I акта «Дон-Жуана», в особо откровенном Дуэте Феррандо и Фьордиллиджи №29 из II акта «Так поступают все», в Ариях Керубино, Графини, Деспины, Феррандо, Бельмонта, Тамино и т.д. Любовь – вообще главная тема в творчестве Моцарта. В музыке он отражает тончайшие градации этого чувства, оказываясь изумительным психологом, анализирующим «мужской» и «женский» типы любви. В этой

области ему не было и нет равных по сей день;

– И главное отличие: то иррациональное, что будоражит разум слушателя при знакомстве со многими произведениями Моцарта, почти не коснулось творчества остальных композиторов XVIII века. И у самого Моцарта это явление тоже фрагментарно, однако многие загадочные «вкрапления» не перестают волновать нас, приоткрывая некую тайну, которая и является главной особенностью музыки Моцарта. Как, например, охарактеризовать загадочные фрагменты в таких частях произведений, как «Agnus Dei» из Мессы К.49 и Мессы К.139, «Tremendus» из Литании К.243, Хоры №24 из Оперы «Идомея», «Qui tollis» Большой мессы К.427, II часть фортепьянного Концерта К.453, III часть струнного Квинтета g-moll, К.516, II часть струнного Квартета К.465, Финал струнного Квартета К.421, разработку Andante B-dur, К.533, Сцену смерти Командора, Квартет-канон в Финале Оперы «Так поступают все», II часть струнного Квинтета К.593, разработку I части фортепьянного Концерта К.595, Дуэт Латников из Оперы «Волшебная флейта», Финал I действия Оперы «Милосердие Тита», II часть кларнетового Концерта К.622, многие номера Реквиема и т.д.? Все перечисленные фрагменты отличает сверхнеожиданная подача музыкального материала, граничащая то с мистикой, то с «шаманством», то с необъяснимой «архисерьёзностью» образов, которая была и будет тайной преткновения для всех исследователей творчества Моцарта. Мистика и Моцарт неразделимы: мистицизм подкарауливает нас даже в пьесах, проникнутых светлым мироощущением (см. Larghetto Es-dur из фортепьянного Концерта c-moll, №24). Почти каждое серьёзное (имеется в виду серьёзность замысла) сочинение являет нам таинственное, мистическое «второе дно». Вообще, Моцарт представляется одним из самых великих мистиков в истории искусства!

Отличия можно продолжать и продолжать, хотя и так ясно – своим интеллектом, оригинальностью музыкального мышления, буйством фантазии, эмоциональностью, смелостью Моцарт был на голову выше всех композиторов-современников. На то он и Моцарт!

Но точки соприкосновения с великими композиторами классицизма у Моцарта всё же были. В инструментальной музыке больше всего их с Гайдном и Боккерины. Не обладая высочайшей одухотворенностью Моцарта, они зато имели такую же богатую фантазию, как и он, поэтому их произведения постоянно полны больших и малых открытий. Эксперименты более характерны для Боккерины, и это сильно роднит его с Моцартом. Считается, что творчество Боккерины является переходным звеном от Гайдна к Моцарту. И здесь нет никакой натяжки, потому что инструментальное творчество Боккерины невероятно оригинально.

О взаимовлиянии Гайдна и Моцарта всем известно: каждый из них внимательно следил за творчеством друг друга. И если сначала Гайдн влиял на Моцарта, то, начиная с 1785 года, наоборот, Моцарт влиял на Гайдна. Однако пути их были разными – Моцарт больше тяготел к драматизации, Опере, Гайдн же остался верен Симфониям и Квартетам, но всё же так и не достиг вершин Моцарта в этих жанрах, хотя написал в них опусов в два раза больше. Но он был такой неутомимый изобретатель-фантазёр и шутник в музыке, что в этих отношениях его можно поставить рядом с Моцартом. В любом случае музыка Гайдна чудесна!

В Опере точки соприкосновения ощущаются с Глюком, Сальери и Паизиелло. Если от Глюка Моцарт взял драматизацию Оперы-серия с помощью Хоров, то от Сальери – драматизацию Арий, в чём, кстати сказать, ныне малоуважаемый Сальери стоял чуть ли не на голову выше самого Моцарта! Рельефные, выразительнейшие Арии Сальери не могли не повлиять на Моцарта, и отправной точкой Арий в «Дон-Жуане» нужно считать знакомство Моцарта с Оперой Сальери «Данаиды», где Арии настолько драматичны и великолепны, что могли бы составить честь даже Верди!

Паизиелло привнёс другой компонент: комические Арии, Дуэты и Ансамбли. Моцарт, несомненно, был под его влиянием, когда сочинял, например, Ансамбли «Свадьбы Фигаро» или Дуэт Папагено и Папагены «Па-па» в «Волшебной флейте».

Оперные композиторы взаимодействовали друг с другом теснее, чем инструментальные, ведь все они ходили на Оперы друг друга. Впечатлительный Моцарт всё впитывал, но, конечно, не копировал. Его оперный стиль, как известно, вообще «не от мира сего», да еще и разный в каждой Опере. Но все же взаимовлияние было, и никуда от этого не денешься.

Итак, музыка Моцарта неординарна: местами в ней вроде бы «просвечивает» XVIII век, и у нас есть, с чем её сравнить (с музыкой Глюка, Гайдна, Боккерини, Сальери, Паизиелло), местами же сравнивать не с чем даже из грядущих веков! Вот такой парадокс! Так мы и подошли к вопросу: легко ли слушать музыку Моцарта?

Ответ: очень нелегко! Первое прослушивание дает лишь общую картину, часто оно может и не понравиться. И это правда! Но уже второе, третье прослушивание любого произведения Моцарта отбрасывает ненужную шелуху классицизма, и всё ярче проступает то главное, что он хотел выразить своей музыкой. С каждым новым прослушиванием открываются новые грани и, наконец, когда окончательно понимаешь концепцию всего сочинения, с глаз (ушей) будто бы спадает пелена – ты видишь (слышишь) истинное нутро произведения, которое настолько глубоко, значительно, философично, что диву даёшься!

Отсюда еще один вывод: слушать каждое сочинение по многу раз, благо есть такая возможность – пластинки, аудиокассеты, компакт-диски, MP3, DVD и т.д. И в этом преимущество слушателей XXI века! Самое главное условие – подключить интеллект. Сосредоточиться, забыть на время обо всех ежедневных проблемах и слушать эту невероятную музыку «с умом»!

Его музыка не вызывает к чувствам напрямую, как музыка Шуберта или Чайковского; нет в ней и громовых эффектов Бетховена или Вагнера, мгновенно подавляющих и подчиняющих себе даже пассивного слушателя; она редко вызывает к жизни зримые образы, как музыка Шумана, Шопена, Листа; она не утрирует человеческие страсти и не заставляет рыдать, как музыка Верди и Пуччини. И тот, кто долго «вскармливался» популярной классикой XIX и XX столетий, с трудом входит в утонченный мир музыки Моцарта, отбросившей всё напускное и чрезмерное. Аристократизм, интеллектуальность, «профильрованность» его искусства вызывают к тому, чтобы слушатель предварительно настроился на волну передачи тончайших градаций чувств и мыслей. Моцарт мечтает, чтобы его слушали «с умом». Понятно, что для этого желательны музыкальная

культура и знания в области музыки.

Готовых рецептов и определений сути музыки Моцарта нет, и не может быть. Не определить даже сам его стиль. То, что он не подгоняется под узкие рамки «рококо» и «классицизма», и так понятно. И.И.Иоффе в своем труде «Синтетическая история искусства» определяет его стиль как «метафизический идеализм» и объединяет Моцарта в одну группу с Рафаэлем и Пушкиным. Может быть, и лестное объединение, но однобокое, оно касается лишь возвышенности, чистоты линии и благородства образов, не более. Удачнее определяет творческий метод Моцарта Т.Ливанова – «поэтический реализм». С этим определением он примыкает уже к Рембрандту и Шекспиру. Но как бы кто ни определял его стиль, впереди нужно поместить слово «загадочный» и, соответственно, «иррациональный», то есть «не рациональный». Поэтому рационализм, присущий классицизму, у Моцарта подвергается большому сомнению, он касается только формы, но не содержания.

Ни с какой точки зрения созданное им не приводится к общему знаменателю. Каждая Опера, Соната, Концерт, Квартет, Симфония – это постоянное обновление, перечеркивание предыдущих завоеваний и новый шаг вперед. Но это вовсе не означает, что его сочинения становились всё гениальнее и гениальнее, так как степень зрелости сочинений Моцарта не зависит от возраста и периода написания. По меткому замечанию Т.Ливановой, каждый период его творчества следует рассматривать как период расцвета. Г.Чичерин поясняет, что 2 года у Моцарта – десять или пятнадцать лет у любого другого. Следовательно, когда он начал писать (в 5 лет), то был уже взрослым, а к концу жизни – умудренным и просветленным стариком с чертами «вторичной наивности» (А.Эйнштейн). Поэтому нет смысла рассматривать его творчество по возрастным периодам, как это делал distinguished профессор Аберт. Безо всяких оглядок слушать можно и нужно абсолютно всю музыку Моцарта, не подразделяя её ни по каким сортам.

Прогулка XIV (по Симфониям)

– Взгляни – в секторе Симфоний не менее 50 Звёзд! Змеевидным поясом их Созвездия вытягиваются в направлении центра Вселенной. Жаль, нет Вольфганга: он бы нам объяснил, где какое Созвездие!

– А ты знаешь, Листочек, они очень хорошо видны, потому что имеют чёткие границы и очертания. По логике, самые первые Созвездия Симфоний находятся вдали от центра. Мне кажется, это вон те маленькие Звёздочки. Первые три Симфонии (КК.16,19, 22), созданные чудоребёнком в 1764-1765 годах, образуют «Лондонскую цепочку». К 1767-1768 годам относится «Венская цепочка» (КК.43,76,45, 45-а, 45-в, 48). «Итальянская цепочка» (КК.74, 81, 84, 95, 97) 1770 года сменяется «Поститальянской цепочкой» (КК.74-g, 73, 96, 98, 110, 112, 114). Основная же часть Симфоний приходится на период 1772-1774 годов, когда Вольфганг, находясь в Зальцбурге, сочинял их целыми «охапками»: «Зальцбургский подъём» 1772 г (КК.124, 128, 129, 130, 132, 133, 134), «Итальянский зигзаг» 1773 г (КК.161, 162, 181, 182, 184, 199), «Зальцбургский рывок» 1773-1774 годов (КК.183, 200, 201, 202). По одной блистают Звёзды Симфоний, начиная с «Парижской» (КК.297, 318, 319, 338, 385, 425, 504). И замыкает пояс Созвездие «Великая парабола» – гениальные Симфонии 1788 года (КК.543, 550,551).

– Чтобы оценить гигантский путь, пройденный Моцартом в жанре Симфонии, нам для начала нужно уяснить, что же представляли собою Симфонии 60-70 годов XVIII столетия.

– Современное понятие жанра Симфонии, как сложного, концептуального, многослойного произведения, никак не подошло бы к тому жанру, который оформился под этим названием к середине XVIII столетия. Поначалу *Sinfonia* (так первоначально называли своё новое «изобретение» итальянцы) представляла собою пьесу увертюрного характера, служащую обрамлением более значимых произведений, например, инструментальных Концертов, Ораторий. Чуть позже *Sinfonia* стала небольшим трёхчастным произведением декоративного характера, центром тяжести которого являлась первая шумная часть *Allegro*. За *Allegro* следовали коротенькая певучая часть *Andante*, обычно предназначенная только для струнных, и заключительное *Allegro* или *Presto* в очень быстром темпе и коротком размере. Бóльшей нагрузки эта праздничная Увертюра-*sinfonia* на себя не принимала. Вот такие легкомысленные и шумные итальянские Симфонии были образцом для восьмилетнего мальчика, впервые обратившегося к этому жанру в Лондоне. Непосредственным же толчком стало знакомство Вольфганга с Симфониями И.Х.Баха, которые ему очень понравились.

– Так и возникла его Симфония №1 Es-dur, К.16. Оркестр совсем

скромн – к струнным добавлены 2 гобоя и 2 валторны. Скромны и масштабы: вся Симфония звучит менее 10 минут.

Энергичная I часть, Molto Allegro, выделяется лишь бурными севенциями и небольшим минорным разделом в разработке.

А вот II часть, Andante c-moll, уже с первых звуков приковывает к себе внимание: она сочинена явно под свежим парижским впечатлением от музыки Шоберта. На фоне тревожного триольного биения скрипок слышна таинственно-приглушённая, ритмичная поступь валторн и виолончелей. Как будто кто-то крадёт к неведомой цели! Неожиданно в 7-10 тактах звучит «credo-мотив», излюбленная в дальнейшем лейттема (I–II–IV–III), ставшая путеводным музыкальным девизом Моцарта на всю оставшуюся жизнь. Первое появление знаковой темы, конечно, чисто случайной, хотя симптоматично то, что она выкристаллизовалась именно в минорной «шобертовской» пьесе. Небольшой мятежный всплеск разработки усугубляет серьёзное впечатление от Andante.

На его фоне III часть, шустрое коротенькое Presto, кажется лишь легкомысленным довеском. Такова первая Симфония Моцарта.

– Такова и первая тенденция: выделять среднюю часть, как центр тяжести композиции. Долгое время под номерами 2 и 3 подразумевались Симфонии B-dur, K.17 и Es-dur, K.18, якобы созданные Вольфгангом в этот же «лондонский» период. Но потом было доказано, что первая из них, скорее всего, принадлежит перу Леопольда Моцарта, а вторая – сочинение К.Ф.Абеля. Лишь начиная с №4, мы снова имеем дело с созданиями теперь уже девятилетнего Моцарта.

– Как и следовало ожидать, Симфонии №4 D-dur, K.19, F-dur, K.19-a и №5 B-dur «Гаагская», K.22 снова выделяются средними частями. Нежное созерцательное Andante в стиле И.Х.Баха из Симфонии №4, очаровательная изящная австрийская песенка Andante из Симфонии K.19-a и подлинно моцартовское, глубокое Andante g-moll из Симфонии №5 – именно по этим пьесам можно отличить самые ранние Симфонии Вольфганга друг от друга. Особо впечатляет Andante g-moll из Симфонии №5, созданной на обратном пути из Лондона, в Гааге: в сочетании спокойной серьёзности и смятённого отчаянья уже ощущается грядущее настроение Andante Симфонии g-moll №40! А что же собой представляют крайние части?

– Они жизнерадостны и бойки. Главная и побочная партии мало-контрастны, с коротким дыханием, театрально-буффонного типа. Разработки развиваются мелодически, с небольшими минорными омрачениями, и постоянно приводят к побочной теме. Короткие прыгучие Финалы – самые слабые звенья циклов, без малейшей изюминки. Но мальчик ни в чём не виноват – так в ту пору писали все.

Лишь прибыв в 1767 году в Вену, Вольфганг пересмотрел своё отношение к крайним частям. По венскому нововведению начал он добавлять и четвёртую часть – Менуэт. Симфонии венских композиторов уже тогда отличались от итальянских своим инакомыслием. Это не означает, что они были глубже по музыке, но, по крайней мере, масштабнее и серьёзнее по намерениям (например, в развивающих разделах уже наличествовал контрапункт). И состав оркестра у венцев был куда полнее итальянского: струнные, 2 гобоя, 2 валторны, 2 трубы, литавры.

Вся эта венская новизна бросается в глаза уже в Симфонии №6 F-dur, K.43, первой из «Венской цепочки». За I частью, напористым

Allegro, следует очаровательное Andante, ласковая ариозная мелодия которого позаимствована Вольфгангом из Дуэта №8 его латинской комедии «Аполлон и Гиацинт», К.38. Замечательно сопровождение струнных *pizzicato*, на фоне которого извивается нежный напев, полный любовного томления. III часть впервые представляет собой Менуэт, и сразу же бросается в глаза его своеобразный, вызывающий характер, возвышающийся над «просто танцем». А IV часть, Allegro 6/8 – первая «охота», вышедшая из-под пера Моцарта.

К этой Симфонии примыкает Симфония F-dur, K.76(KE.42-a), I часть которой, Allegro, родственна теме Арии из Оратории «Долг первой заповеди», К.35. А в финальном Allegro в ритме гавота можно услышать отголоски музыки Рамо, с которой Вольфганг познакомился в Париже.

– А возникшая чуть позже Симфония №7 D-dur, K.45 указывает уже на бóльший прогресс, последовавший за знакомством в Вене с Симфониями Й.Гайдна. Представительный оркестр, контраст тем, введение полной репризы выделяют I часть, Allegro, послужившую Моцарту Увертюрой к Опере «Мнимая простушка».

И совсем уже зрелый подход к «незрелому» жанру ощущается в Симфонии №8, D-dur, K.48. Особо прогрессивной получилась I часть, Allegro, написанная в нетрадиционном размере 3/4. Впервые её открывает протяжённая и драматичная главная партия – подлинная тема борьбы, с истинно моцартовскими синкопами и гигантскими шагами-интервалами.

– Неожиданные перепады в мелодии, внезапные остановки – всё свидетельствует о новом, самостоятельном взгляде двенадцатилетнего автора на возможности симфонической музыки. Прогресс налицо!

И вот, наконец, из-под пера Вольфганга выходит первый истинный шедевр в симфонической области – Симфония G-dur, K.45-a, так называемая «Ламбахская» (по названию местечка в Верхней Австрии, где находилось бенедиктинское аббатство, которому по старой дружбе Леопольд подарил рукопись своего сына). Симфония (как и некоторые другие) осталась без порядкового номера, потому что её партитуру долго не могли отыскать. Она увидела свет лишь на страницах выпуска Моцартовского ежегодника, вышедшего в Мюнхене в 1923 году.

Какая-то особая задушевность отличают музыку этой Симфонии. I часть, Allegro maestoso открывается торжественным размахом регистров с трелями в глубоких басах и светлыми мотивами скрипок. Побочная партия с дуэтными попевками в терцию отражает венское песенное начало. Бравурная заключительная завершает экспозицию. Разработка вносит момент раздумья и сомнения; трели басов главной темы переходят к скрипкам и имитируются в переключках разных регистров. Никаких длиннот, во всём – благородная сдержанность высказывания. Allegro выглядит очень зрело!

II часть, Andante C-dur, прекрасная и трогательно-наивная задушевная песня, по существу, основная в Симфонии. Австрийская национальная песенность ощутима и в прелести самой темы, и в эпизодах, напоминающих сценки народного музицирования, и в движении терциями у аккомпанирующих духовых. Наивная пасторальность и локальность красок, которая в дальнейшем будет несвойственна Моцарту, сходна в этой части с шубертовским ощущением природы. Песенный склад преобладает настолько, что так и хочется придумать слова о красоте пейзажей

Австрии и петь эту чарующую песню куплет за куплетом.

III часть, Presto, энергичная, с короткими мужественными темами и контрастными эпизодами, тоже близка к народной танцевальной мелодике. По существу это быстрый лендлер, удачно подхватывающий прекрасную песню Andante. Вся «Ламбахская» Симфония, таким образом, органична, на редкость мелодична и отличается осмысленной взаимосвязью частей.

– Замыкает десятку первых Симфоний Моцарта также обнаруженная недавно Симфония B-dur «Кавалер», K.45-b (названа так благодаря пометке Леопольда на рукописи). В отличие от «Ламбахской» она четырёхчастна. Выделяется I часть, Allegro. Несмотря на лаконизм, она наполнена внутренней энергией, исходящей от противопоставления активной главной и лирической побочной тем. Впечатляет драматизм разработки с неожиданным резким омрачением. Хорош и ярко танцевальный Менуэт с нежным Trio, в котором солирует скрипка. IV часть, Allegro согласуется с характером I части своими резкими контрастами, драматическим омрачением разработки и энергичным складом музыки.

– Казалось бы, созданы все предпосылки для бурного роста Моцарта-симфониста. Но...

– Но тут вмешалась Италия. Как мы знаем, Вольфганг в каждом городе, в каждой стране пишет музыку в стиле, характерном для данного региона. Попав в Италию, он тут же забыл свои венские достижения и начал сочинять в итальянском духе. Симфонии №10 G-dur, K.74, D-dur, K.81, №11 D-dur, K.84, D-dur, K.95 и D-dur, K.97 написаны в Милане и Риме в 1770 году. Почти все они снова трёхчастны, бравурны, шумны и коротки. Как говорится, шаг вперёд, два шага назад. Итальянский стиль сказался во всём: в отсутствии повторения экспозиции I части, в словоохотливости и тематической пестроте, в отсутствии каких-либо притязаний на глубину. Даже средние части этих Симфоний безлики, не считая II части, Andante G-dur из Симфонии D-dur, K.95, в которой выразительное соло флейты облагораживает томную итальянизированную пастораль.

– Интересно, что четыре из пяти «итальянских» Симфоний записаны в тональности D-dur. Это не случайно: в силу применения пустых струн музыка в этой тональности лучше всего звучала в итальянском оркестре с преобладанием струнных. Драматизм в Италии не котировался, приветствовалась весёлая стремительность с преобладанием танцевальных ритмов. Всё же, несмотря на желание Вольфганга во всём соответствовать итальянскому вкусу, он пару раз «забылся», вызвав к жизни пафосную разработку в I части, Allegro Симфонии K.97 и страстный Эпизод g-moll в финальном Рондо Симфонии №10 G-dur, K.74.

Вообще Симфония №10 – лучшая в ряду «итальянских». Возможно, что её первые две части вначале предполагались в качестве Увертюры к Опере «Митридат» (в рукописи рукой Моцарта помечено: «Увертюра»). По крайней мере, во II части, Andante взволнованные, будто горящие фразы первых скрипок, перебиваемые ударами оркестрового *tutti*, смогли бы передать противоречивую образность «Митридата». Но эпицентром Симфонии всё же является её III часть, прелестное Рондо с яркими, контрастными эпизодами. Весёлый гавотообразный рефрен сначала сменяется размашистым, героичным по характеру I Эпизодом (новый намёк на образы Оперы). II Эпизод – чудесное проникновенно-лирическое минорное Trio, в котором Моцарт непринуждённо проводит

каноническую секвенцию в нижнюю октаву. В среднем разделе Трио неожиданно появляется весёлая тема, напоминающая задорную уличную песенку. Кода Рондо – тоже явное подражание народному переплясу. Таким образом, финальное Рондо Симфонии №10 радуется счастливым разнообразием тематизма, и в то же время – общей устремлённостью, спаявшей разнородные мелодии в одно целое.

– А куда же подевалась Симфония №9? Ты её пропустила!

– Дело в том, что хронологически все ранние Симфонии Моцарта давно перемешаны. Симфонию №9 C-dur, K.73 Вольфганг написал, уже вернувшись в Зальцбург, летом 1771 года, в перерыве между первым и вторым путешествием по Италии. И сразу бросается в глаза разница: Симфония №9 устроена снова «по-венски», как того и следовало ожидать на австрийской почве. Опять увеличился состав оркестра: к гобоям и валторнам добавлены две трубы и литавры. Опять появился и Менуэт, признак венского влияния.

Но самые важные изменения в цепочке «поститальянских» Симфоний (к ним относятся Симфонии №9 C-dur K.73, B-dur K.74-g(Anh.216), F-dur K.75, F-dur K.98 (спорное сочинение), №12 G-dur K.110, №13 F-dur K.112 и №14 A-dur K.114) связаны с новыми впечатлениями Вольфганга от Симфоний Гайдна 1769-1770 года, с которыми его ознакомил брат Йозефа Михаэль по возвращении на родину. Гайдн в это время много экспериментировал, обновляя свой музыкальный язык фактически в каждой следующей Симфонии. Вольфганг наверняка был озадачен его обращением к минору в Симфониях №26 d-moll, №39 g-moll и №49 f-moll (хронологически она относится к 1768 году). Новые Симфонии Гайдна (с №24 по №37) удивляли элементами патетики и драматизма, контрастностью партий, полифонизацией, активизацией роли духовых, укрупнением масштаба.

– Наверное, подростком тогда овладели противоречивые чувства: хотелось писать, как Гайдн, но папа внушал, что «по-итальянски» – моднее и эффектнее. Странная двойственность и стала свойством всех Симфоний 1771 года. Одновременно мы наблюдаем тягу Вольфганга к приёмам Гайдна (укрупнение роли главной партии, попытка тематической работы в разработках, полифонизация, обострение ритмики Менуэтов, вытеснение поверхностно-весёлых Финалов) и любование «итальянскими прелестями» (беспечная шаловливость, обилие мелодий короткого дыхания, калейдоскопичность, нагромождение пассажей).

– Всё же хочется выделить некоторые запоминающиеся моменты этих Симфоний: напоминающий немецкий танец Финал Симфонии K.75; Менуэт Симфонии №12 G-dur, K.110 с настоящим каноном в оригинальном ритме; близкие к французским гавотам, остроумные Финалы Симфоний №9 и №12. Самыми цельными и впечатляющими выглядят Симфонии B-dur, K.74-g и №14 A-dur, K.114.

Непритязательная маленькая Симфония B-dur K.74-g(Anh.216) покоряет особым, мягким лиризмом. Полна романтического ощущения затаённая побочная партия I части, Allegro $\frac{3}{4}$ (кстати, новый для первых частей размер $\frac{3}{4}$ появился и в Allegro Симфоний K.75, 110 и 112). Изящен словно парящий контрданс Andante Es-dur, приятен и чисто танцевальный Менуэт. Наиболее притягательна IV часть, Allegro molto в сонатной форме. В отличие от предыдущих вихревых Финалов, бойкую устремлённость главной партии здесь приостанавливает лирическая

побочная, до этого несвойственная Моцарту в коротком размере 2/4. Весомо выглядит и протяжённая разработка на материале главной и побочной партий. В целом Симфония B-dur оставляет очень приятное впечатление.

– Зато **Симфония №14 A-dur, K.114** преследует более серьёзные задачи. В ней наиболее ощутимо влияние новатора Гайдна. **I часть, Allegro moderato** (даже темп «moderato» взят от Гайдна!) отличается своими контрастами. Впервые на п е в н у ю главную партию сменяют развитые возбуждённые I и II связующие (до этого связующая была почти незаметна). Такой же яркий контраст составляют изящно-танцевальная побочная партия и шумная заключительная. Разработка с элементами полифонии строго тематична и серьёзна. Во всём Allegro чувствуется уверенная рука состоявшегося симфониста!

– Это чувство окончательно крепнет при прослушивании **III части, Менуэта**. Его **I раздел**, решительный, даже грубоватый (мелодию перебивают басовые тройные «притопы»), походит на народный «мужицкий танец». Неожиданно он сменяется таким прозрачно-нежным **Trio**, под звуки которого могли бы трепетать крылышками лишь невесомые эльфы, и то во сне. Такой немислимый контраст создан Моцартом как будто намеренно, чтобы «подразнить гусей». В этот момент он забыл о «красивости», уравновешенности, соответствии, как это и делал безо всякого стеснения Гайдн. Итак, смелость бунтаря постепенно начинает вытеснять желание сгладить все углы согласно «папиному идеалу». Пожалуй, именно с этого момента Симфония, как жанр, потихоньку начинает приобретать своё теперешнее лицо, отличающее её от Увертюр-*sinfonia* родоначальников-итальянцев.

– Но поворот, как и в случае с Квартетами, оказался долгим. Об этом свидетельствуют «зальцбургские» Симфонии Моцарта 1772 года. Интересно, что же сковывало смелые поиски Вольфганга?

– ... Об этом я расскажу вам сам!

– Вольфганг! Как ты вовремя! Похоже, ты больше не сердись на нас? О, счастье! Итак, мы полностью во внимании!

– Как только мы с папой вернулись в Зальцбург из второй поездки по Италии, умер прежний архиепископ Зальцбурга Сигизмунд, при котором нам жилось так вольготно. Кто-то теперь станет нашим правителем? От этого зависела вся моя судьба. От гнетущей неопределённости я даже тяжело заболел. Сначала слёг в лихорадке, потом пожелтел всем телом и настолько ослабел, что две недели не мог подняться с постели. Вскоре пронёсся слух, что правителем Зальцбурга скорее всего выберут Иеронима Коллоредо, который прежде был епископом Гурка. Музыканты капеллы тут же навели справки о нём. Выяснилось, что тот хорошими музыкантами считает лишь итальянцев и вообще любит всё итальянское. Узнав об этом, я и сочинил Симфонию G-dur в итальянском вкусе: авось, понравится новому архиепископу?

– Ты говоришь о **Симфонии №15 G-dur, K.124**?

– Да, о ней. Попутно я сочинил театральную Серенаду «Сон Сципиона» для торжеств в честь въезда в Зальцбург выбранного правителя. Предположение подтвердилось: выбор пал на Коллоредо. Поначалу наша капелла ему понравилась так же, как и мои Серенада с Симфонией. Новый архиепископ тут же назначил мне жалование в 150 флоринов! Но к рассказу о моём итальянском триумфе он отнёсся явно с недоверием, и

мы с отцом опасались, как бы он не запретил нам вновь поехать в Милан, где уже была заказана новая Опера «Луций Сулла». Тогда я решил сочинить сразу несколько произведений в итальянском вкусе, в том числе шесть Симфоний, чтобы Коллоредо сам убедился в моих способностях. Вот почему в этих Симфониях так живуч итальянский дух.

– Вообще-то, по-настоящему это относится только к **Симфониям №15, К.124** и **№16 C-dur, К.128** (хотя последняя отличается обилием контрапункта). Начиная с К.129, в Симфониях обнаруживается с каждым разом всё больше приятно удивляющей «не итальянской» новизны.

Уже в Симфонии **№17 G-dur, К.129** наблюдается постепенный отход от стереотипа: после резковатого **Allegro** и полного неги, напевного **Andante C-dur** звучит возбуждённый и протяжённый **Финал, Allegro**, явно более полновесный, чем I часть. Особенно поражает обострённая разработка с диссонантными «выкриками» скрипок, вносящими нешуточную тревогу в развитие.

А в следующей **Симфонии №18, F-dur, К.130** сделан новый решающий шаг: все её четыре части объединены строгой тематической и контрапунктической работой.

– Над ней я вообще трудился с большой охотой. Сначала решил заменить гобой двумя флейтами, когда же дошёл до Финала, добавил к двум валторнам в F ещё две валторны в B, отчего общее звучание настолько выиграло, что я вернулся к остальным частям и тоже пополнил их валторнами.

– Но дело не только в инструментовке, которая в этой Симфонии впервые так разнообразна, но и в серьёзности концепции. **I часть, Allegro** даже начинается с необычной главной партии, отличающейся прихотливым вкрадчивым ритмом и протяжённостью. Постепенная динамизация партий подводит к такой яркой, волнующей разработке, каких в Симфониях ещё не наблюдалось. А заключительную партию украшает бесконечный канон.

После приятной II части, **Andantino grazioso B-dur 3/8** с мягким звучанием засурдиненных скрипок и красивыми переключками валторн и флейт звучит серьёзный **Менуэт** с контрапунктическим **Trio**.

А завершает Симфонию огромный (по её масштабам) яркий **Финал, Molto Allegro** в темпе марша (что тоже в новинку!), с развёрнутыми контрастными темами, среди которых две побочных. Важно заметить интонационную связь главной партии Финала с главной и заключительной партиями I части (их связывает интервал нисходящей кварты). В разработке, построенной на материале побочных партий, совсем нешуточно пару раз угрожающими триольными ударами «судьба стучится в дверь», внося в Финал волнующую долю драматизма и выводя этим всю Симфонию за пределы «итальянизированного» симфонизма. У тебя получилась поистине «финальная» Симфония.

– Тогда «финальными» можно назвать и обе следующие Симфонии – **Es-dur** и **D-dur**, последние части которых тоже развёрнуты и наиболее значительны.

– Всё же это не говорит о том, что остальные пьесы из этих Симфоний не так хороши, как Финалы. Например, **Симфония №19 Es-dur, К.132** хороша вся – от первой до последней ноты. Может быть, определённую роль сыграло обращение к возвышенно-патетической тональности **Es-dur**, сочинения в которой у тебя всегда эмоционально приподняты.

Взволнованные темы I части, Allegro подготавливают экспрессивное романтическое Andante B-dur, словно порождённое тематизмом Andante из Дивертисмента F-dur, K.138. Независимая в своей выразительности от формы, одухотворённая кантилена переливается от *crescendo* к *diminuendo*, от созерцания к нежности, от нежности к страсти, от страсти к затаённой боли – и обратно. Её преобразования кажутся бесконечными.

Наконец, напористый Menuetto, построенный на контрапункте, со своимравным Trio, сменяется по-настоящему зрелым, мастерским финальным Рондо, в котором заметно влияние Гайдна. Замечательно яркий, бодрый рефрен объединяется в целое с разнородными эпизодами в манере непринуждённой игры, как будто призывающей все мелодии Финала к веселью в общем бесшабашном хороводе. Яркая, запоминающаяся Симфония!

– Но мне не меньше нравилась и следующая, в D-dur.

– Симфония №20, D-dur, K.133 словно продолжает линию предыдущей. Оркестр разнообразней: к струнным добавлены гобои, валторны, трубы и obbligатная флейта (во II части). Но всё это добавлено вовсе не для того, чтобы «громыхало»! Совершенно новая тенденция – разделение групп инструментов на отдельные, вступающие в диалог структуры – сразу же обращает на себя внимание. Это коснулось всех частей цикла.

I часть, Allegro очаровывает переключками валторн и альтов «в октаву» с гобоями в сопоставлениях побочных голосов. Применённая здесь зеркальная реприза, конечно же, подсмотрена у Гайдна.

Буколически чисты напевы Andante A-dur, исполняемого струнными с солирующей флейтой. Его непосредственный мелодизм, навеянный австрийской песенностью, и пасторальные переключки голосов чем-то неумовно напоминают II часть «Неоконченной симфонии» Шуберта.

Менуэт основан на контрастах мощи и нежности звучаний оркестровых групп.

Этот же контраст подхватывает протяжённый Финал (сонатное Allegro), весь устремлённый к разнообразной трактовке оркестра. Новый стиль симфонизма набирает обороты.

– А что ты тогда скажешь о Симфонии A-dur?

– Вот как раз в ней-то и сошлись вместе все новаторские приёмы, освоенные тобою в Симфониях 1772 года. Симфония №21, A-dur, K.134 стала серьёзным обобщением пройденного пути, как в сфере техники, так и в сфере выразительности. Несмотря на лучезарность тональности A-dur, почти вся Симфония пронизана патетикой «гайдновского толка». Возбуждение превалирует. Прежде всего, оно преобладает в I части, Allegro, главная тема которого словно обобщает лучшие обороты Гайдна: стремительно взлетающие ходы по звукам тонического трезвучия, уравновешенные ответным нисхождением по звукам доминантсептаккорда.

Романтические черты проникли в задушевно-мечтательное Andante D-dur, средний раздел которого поражает глубиной чувства. Совсем не итальянская музыка!

Менуэт, хотя и выпадающий из патетического ряда образов Симфонии, радуется прекрасными оркестровыми находками, разнообразнейшими переключками разрозненных групп инструментов.

Возбуждение вновь нарастает в Финале, мятежные темы которого словно «ищут бури, как будто в буре есть покой»! Этому беспокойному Финалу уже рукой подать до Финалов поздних Симфоний!

Самое же ценное в Симфонии A-dur – осмысленная попытка объединить все четыре части единым романтическим настроением, спаять их в целое тематически, интонационно, ритмически. Замыкающая Созвездие «Зальцбургского подъёма» Симфония A-dur и вправду совершила последний, решительный шаг наверх, к вершине мастерства. Новый виток «симфонической эпопеи» завершился несомненным успехом.

Что же посадило тебя снова на «итальянскую почву» через полгода, в 1773 году?

– А ты не догадываешься? Сама итальянская почва! Стоило мне захватить в Италию, как всё понеслось по-старому, по-итальянски. Как только закончились хлопоты с постановкой в Милане Оперы «Луций Сулла», граф Фирмиан попросил исполнить любую из моих Симфоний в концерте для знати. Но я вдруг почувствовал, что ни одна из привезённых с собою Симфоний «Зальцбургского подъёма» не понравилась бы итальянцам. Наспех я присоединил к «итальянской» Увертюре из Серенады «Сон Сципиона» простенькое Presto в итальянском вкусе, и первая Симфония D-dur была готова.

– Ей потом не дали и номера. Она проходит по каталогу Кёхеля как Симфония D-dur, К.161, Финал же помечен как К.163. Вот как всё перепуталось! Между тем, уже вернувшись в Зальцбург, в феврале 1773 года ты сочинил ещё пять Симфоний (№№22, 23, 24, 26 и 27) «в итальянском вкусе»! На австрийской почве! Как тебе такой парадокс?

– Никакого парадокса! Именно этого и ждал от меня архиепископ Коллоредо. Он так и намекнул мне: «Покажи, чему тебя научила Италия!». Меня же она, конечно, научить уже ничему не могла, но я как будто должен был «отработать свою командировку», в последний раз подаренную мне Великим Муфтием. К тому же я надеялся, что этими Симфониями заинтересуется миланский граф Фирмиан. Так они и возникли.

– Снова трёхчастные типичные «Увертюры», только рассчитанные на больший оркестр. А Симфония №26 Es-dur, К.184 даже имеет подзаголовок «Увертюра». И в ней, и в Симфонии №23 D-dur, К.181 все три части к тому же соединены друг с другом связками по образцу итальянских Увертюр. Наиболее итальянской получилась коротенькая восьминутная Симфония №22 C-dur, К.162 в совершенно устаревшем стиле.

Но, вопреки исключительно «итальянским» намерениям, немецкие прогрессивные черты пробрались всё же в эти Симфонии.

Нешуточна борьба контрастных настроений в I части, Allegro spiritoso Симфонии №23 D-dur, К.181. Напряжённая, омрачённая отклонением в минор главная партия безоговорочно подавляет лирическую и светлую побочную, но неожиданно на помощь последней приходит поддержка в виде грациозного, напевного Andantino grazioso G-dur, следующего без перерыва за I частью, и радостного, примиряющего Presto.

Серьёзность разработки отличает Allegro spiritoso Симфонии №24 B-dur, К.182 и Allegro Симфонии №27 G-dur, К.199. Последняя из них к тому же масштабнее других, в ней восстановлены репризные повторы, несвойственные «итальянским» Симфониям. Впечатляет и выразительное Andantino grazioso D-dur из этой Симфонии, словно балансирующее между светом и тенью, с удивительно одухотворённой, задумчи-

вой разработкой вовсе не «итальянского» характера (в ней, например, много контрапунктических построений). Это одна из лучших средних частей того периода.

Но самое сильное впечатление производит маленькая (время звучания – 9 минут!) Симфония-увертюра №26 Es-dur, К.184. Удивляет уже оркестр с обилием духовых: гобоев, фаготов, валторн, труб. С первого же звука нас захватывает настоящая драма, главным героем которой представляется гонимый неведомой силой герой-романтик. Нет ли в этом сочинении программной подоплёки?

– В августе 1772 года в Зальцбурге гастролировала бродячая актёрская труппа под руководством Иоганна Бёма. Бём рассказал мне интересный сюжет, только что отысканный им среди опубликованных драм некоего барона Геблера. Драма называлась «Тамос, король Египта». Судьба гонимых героев драмы настолько привлекла меня, что я решил написать к ней музыку. Обычно я никогда не сочинял Увертюры раньше основных частей Оперы или театральной Серенады. Но это был другой случай: никто ведь не просил меня написать Оперу на этот сюжет! Я решил, что напишу Симфонию в виде Увертюры или Увертюру в виде Симфонии так, как иногда сочиняли провинциальные композиторы к драматическим спектаклям. Сочиняя Увертюру Es-dur, я невольно стремился передать музыкой трагический настрой драмы, повествующей о заговоре против справедливого наследника престола Тамоса.

– По крайней мере, при прослушивании Симфонии Es-dur не оставляет в покое ощущение, что её главный герой преследуется демонической злой силой. Бунтарская I часть, Molto presto (бешеный темп!) изображает погоню. Некоторые моменты музыки напоминают ускорения в Кодах Увертюры Бетховена.

После усиленного разбега музыки I части неожиданно вступает Andante c-moll, словно повествующее об испытаниях, выпавших на долю мученика. Мужественная стойкость к страданиям, переданная музыкой, воскрешает в памяти образы скорбных Латников из будущей Оперы «Волшебная флейта». Учитывая масонский подтекст драмы Геблера, нетрудно понять, почему и музыка к ней как бы окрашена в масонские тона.

Неожиданно открывшаяся «дверь на свободу» в III части, Рондо освобождает героя и провозглашает «царство света» ликующими фанфарами.

– Я рад, что всё это так слышно. Судьба вскоре распорядилась так, что мне и впрямь пришлось сочинять музыку к драме «Король Тамос». У Бёма же, снова оказавшегося в Зальцбурге, был свой интерес. Узнав, что я сочинил Симфонию-увертюру к «Тамосу», он выпросил её для постановки драмы «Ланасса». Я отдал ему партитуру, но потом пожалел: она пригодилась бы мне для того же «Тамоса», хотя с моей затеей, в конце концов, так ничего и не вышло. А вообще эта Симфония что-то резко изменила во мне. Во время поездки в Вену летом 1773 года я часто вспоминал о ней, глядя в партитуры новых Симфоний Гайдна. Одна из них поразила меня очередным обращением к минору. Это была Симфония e-moll, которую потом прозвали «Граурной». Некоторые темы I части выразительностью напоминали человеческую речь. Этого как раз не хватило мне в Andante c-moll из моей Симфонии. Речевые интонации в Симфонии... Но сто́ит мне самому такое затеять, да ещё в миноре, как

музыка на глазах начнёт превращаться... в исповедь. Особенно, если взять соль-минор... Но тогда – что же останется от Симфонии в привычном понимании, не лишится ли она блеска, остроумия, оркестровой нарядности? И кто поймёт? Особенно в Зальцбурге, где служба в капелле архиепископа с каждым днём становилась всё невыносимее? Перед отъездом я нагрубил архиепископу, за что он обозвал меня выскочкой. Папа же погряз в унижении перед ним, заставляя меня сочинять Серенады то к именинам, то к дню рождения Коллоредо. В Вене мною вообще никто не заинтересовался как композитором, считая недорослем. Нигде никакой протекции. Как я одинок, как жалок и беспомощен! На сердце скребли кошки, в голове же рождались непрошенные звуки, полные тоски и боли. Все они звучали в g-moll... Ты же знаешь, чем является для меня эта тональность.

– В ней всегда слышен мучительный стук твоего сердца. Но продолжай свою исповедь.

– Что ты сказала? Исповедь? Разве только так можно расценить мою Симфонию g-moll 1773 года?

– А почему ты решил, что я говорю о Симфонии? Я имела в виду лишь твой рассказ о её создании.

– Нет, ты уже всё поняла. Я сам невольно выдал себя. Лучше бы этой Симфонии не было вообще!

– И всё-таки прекрасно, что она существует: именно благодаря **Симфонии №25 g-moll, К.183** многие влюбляются в тебя, как в романтического киногероя – искреннего, жгуче-страстного, разуверившегося в жизни, но мужественно переносящего удары судьбы. Странно, но почему-то при этом никого не смущает твой возраст – семнадцать лет. Как раз в этом возрасте юноши невероятно стесняются своих чувств и всячески их скрывают. А уж если раскрывают, то лишь самому близкому другу. На кого же пал выбор, кому ты хотел излить душу?

– Тогда я об этом не думал: музыка просилась на бумагу, и всё тут. Всё равно что написал стихотворение себе в дневник. Но в глубине души я всё же лелеял надежду, что кто-нибудь сможет понять меня, например, папа. Наивный!

– Просто твои самые близкие друзья ещё не успели родиться: их время пришло в XX и XXI веке. Разреши мне, как одному из этих друзей, представить тебе своё понимание Симфонии g-moll.

Многие детали I части сразу же приковывают внимание своей необычностью, например, новое название *Allegro con brio* (скоро, с жаром!). Выходит, страстность заложена уже в указании темпа! Поражает и протяжённость I части – 214 тактов (такого размера Allegro ещё не достигало!). С началом музыки в глаза (уши) мгновенно бросаются две детали, распространяющиеся дальше на всю Симфонию: тяга к унисонному изложению и постоянное синкопирование. С синкопами всё понятно: они передают сбивчивый стук сердца и нервное возбуждение. Унисонов же много, может быть, потому, что они имитируют монолог, внутреннюю речь, которой не нужна гармоническая поддержка, а важна лишь сама речевая интонация. В музыке всё подтверждается: её необузданная порывистость запечатлела состояние неистового смятения. Временами прорываются и другие эмоции: мрачное упорство (I элемент главной партии, связующая между двумя побочными); чувство полной безнадёжности (связующая перед I побочной); горестные стенания (II побочная); проти-

воборство (I раздел разработки); жалоба (II раздел разработки); отрешённость (конец разработки) и боль (II элемент главной партии и Кода). Завершается же твой «крик души» сердечным сбоем, сопровождаемым ритмом траурного марша! Мрачное пламя *Allegro con brio* обжигает не только твоё сердце, но и моё и сердца многих твоих поклонников из XXI столетия.

II часть, *Andante Es-dur* (от меня не ускользнуло, что в твоих соль-минорных циклах *Andante*, как правило, проходит в тональности VI ступени *Es-dur*) приносит лишь кажущееся успокоение. Не помогает ни мажор, ни более спокойный темп, ни упорядоченная остигатность трёхзвучных оборотов. Во всём слышится упрёк неласковой судьбе, выраженный тяжкими вздохами.

Духом неравной борьбы с роком полон тревожный Менуэт. Его мажорное Trio (наконец-то островок света!) похоже на смиренное соглашение с тяготами судьбы.

Финал же, *Allegro*, вновь воскрешает все образы I части и становится кульминацией страстной экзальтации. Самоистязание достигает высшей точки в конце Коды, когда истерзанные голоса скрипок как бы в пустоту посылают два повисающих в воздухе вопроса и, не дождавшись ответа, так же дико заканчивают Симфонию, как она и началась. Горькая получасовая (рекорд продолжительности по тем временам!) исповедь подростка, неизвестно как очутившаяся в чужеродном ей XVIII веке, оказалась настолько близка и духовно созвучна поколению XXI века, что даже не верится, что это не музыка нашего современника. Прослушивание этой Симфонии вызывает такое внутреннее волнение, как будто слушаешь музыку о самом себе!

– Спасибо за комплимент. Жаль, что в моё время провал этой Симфонии был уготован. Папа так и сказал: «не показывай никому то, что тебя не красит». Он не разрешил мне исполнить Симфонию *g-moll* в оркестре нашей капеллы, спрятал её партитуру и навсегда забыл о ней, как о недоразумении. Но я-то помнил. Всю жизнь. Если ты слышала Симфонию *g-moll* 1788 года, струнный Квintет *g-moll*, фортепьянный Квартет *g-moll*, то поймёшь, о чём я говорю.

– Да, понимаю. Всё это музыка, сочинённая сердцем и словно кровью записанная. Ни у кого больше нет такой! Но хватит о грустном. Одновременно с гениальной Симфонией *g-moll* появилась ещё одна, достойная всяких похвал Симфония №28 C-dur, K.200. Все новые черты, порождённые венскими впечатлениями, проросли в ней буйным цветом. Прежде всего, это коснулось разрастания контрастных партий внутри частей, а также объединения тематического материала при большем его разнообразии. Каждую из частей украшает обобщающая Кода. Andante почти приближено к торжественному Adagio, Менуэт занимает важное место показа взаимодействия инструментов и отдельных оркестровых групп. Ну а Финал?

Финал перешагивает гайдновскую планку достижимого во всём: эта искромётная пьеса ни на секунду не оставляет в покое! Гениальное бешеное Presto интересно во всех отношениях: оно характерно взбудораженным диалогом двух скрипок и *tutti*, постоянным *crescendo*, ладно «вкроенной» очаровательной песенно-танцевальной побочной партией и поистине сумасшедшей энергетикой. Буффонный характер Presto вполне подошел бы для Увертюры комической Оперы, вплоть до «Свадьбы

Фигаро». Самое интересное, что главная порхающая тема Финала почти идентична II элементу главной партии I части, и отсюда – невероятная доселе интонационная общность Симфонии в целом. Удивляет и то, что при довольно значительных масштабах Симфония C-dur кажется короткой, лаконичной и очень цельной по форме. Ну что ж, поздравляю: ты уже обгоняешь папашу Гайдна!

– Если говорить о мастерстве, то лучше бы вспомнить о Симфонии A-dur, созданной через полгода.

– **Симфония №29 A-dur, K.201?** Ты прав: в ней уже ни к чему не придерёшься! Масштабы окончательно выросли: только I часть, Allegro moderato, звучит свыше 10 минут. Все партии укрупнены, многосоставны – уже не просто темы, а целые комплексы, сферы. Например, в сфере заключительной партии звучит целых три тематических элемента. Партии оживлены имитациями, различными контрапунктическими образованиями. Даже фигурации чужды банальности, отныне они тематически вживлены в партии, прорастают в их ткань. Углубление партий заставляет искать новые оркестровые краски: духовые звучат то отдельно, то объединяются, струнные то отделяются квинтетом, то обрушиваются *tutti*. Всё живёт, вертится, играет красками, переливается, искрится. Разработка I части основана как на материале главной партии, так и на новой теме (кстати, прообразу побочной партии I части струнного Квинтета g-moll, K.516).

Те же положительные изменения можно заметить и в неторопливом Andante D-dur с выразительными темами (одна из них предвосхищает побочную тему Финала Концертной симфонии для скрипки и альты с оркестром, K.364). Чудесны подголоски скрипки. Эффектна Кода: необычно ярко вступают в ней гобой с валторнами, возвещая апофеоз внушительной II части.

В Менюэте разнообразие инструментовки достигает апогея, все темы проходят в перекличках оркестровых групп.

И, наконец, Финал, Allegro con spirito – такой же динамичный и огневой, как Финал предыдущей Симфонии C-dur, только более грандиозный за счёт великолепной, богатой разработки и ярчайшей Коды, которая приведёт в чувство и умирающего! Великолепный Финал!

– Нравится? Потом я, правда, немного подкорректировав инструментовку для венского большого оркестра, исполнял эту Симфонию в своих Академиях. К тому времени прошло лет восемь, а она ничуть не устарела, и я гордился тем, что уже в ней предвидел многое, что потом ещё только начали опробовать другие.

– Итак, подряд две «финальные» Симфонии, и обе – достойнейшие! Чего не скажешь о последней из Созвездия «Зальцбургский рыбок» – **Симфонии №30, D-dur, K.202.**

– Когда в Зальцбурге я с оркестром репетировал Симфонию A-dur, музыканты были вовсе не в восторге. «Столько работы, с листа сразу не сыграешь! И зачем?», – ворчали они. «Архиепископу всё равно не понравится, тем более что он ненавидит затяжные произведения. Напрасное усердие!» Выслушивая такие реплики оркестрантов, я всё больше убеждался в их правоте. После исполнения Симфонии A-dur архиепископ и вправду остался недоволен. Он снова намекнул мне, что нужно быть скромнее в средствах. Вот такая «проза жизни» заставила меня отступить на шаг в Симфонии D-dur. Она получилась намного короче и

непритязательней.

– Это не лишает её благих намерений. I часть, Molto Allegro, отличается торжественностью, свойственной твоим произведениям в D-dur. Она шумновата, и этим как будто воскрешает «итальянский дух». На фоне эффектной бравады неким лирическим островком выделяется пластичная и напевная побочная партия. Разработка развивается с большим применением контрапункта и шумных секвенций.

Тем контрастнее на фоне бравурной I части выделяется текучая, тихая и замедленная II часть, Andantino con moto A-dur. Небольшой патетический эпизод в разработке напоминает оперную Арию. По старинке II часть исполняют лишь струнные.

Менуэт энергичен, но решительно не вносит ничего нового. Зато поистине оригинально стремительно-весёлое финальное Presto. Посреди прочего озорства в нём можно услышать прямо-таки «солдафонскую» маршевую тему (заключительная партия), демонстрирующую торопливое прохождение воинского отряда. Потешные «воинские манёвры» продолжаются и в разработке, и в Коде, которая очень забавно завершается: за громыханием последнего аккорда наступает тишина, и после паузы две скрипки доигрывают торопливую фразу, словно изображая зазевавшегося солдата, в спешке догоняющего полк. Получился один из остроумнейших Финалов, когда-либо созданных тобой!

– Я так не считаю. Потом, когда я поселился в Вене, то выписал из дома партитуры некоторых Симфоний для исполнения в Академиях. А об этой Симфонии даже не вспоминал.

– Ну и напрасно! Вот хвалят же Гайдна за непосредственные юмористические находки, и тебя бы похвалили! А так все проходят мимо этой Симфонии, вообще не удостоивая её внимания. Обидно!

А дальше Симфонии исчезли из поля твоего зрения больше чем на четыре года. Ты не можешь объяснить, почему?

– Да это и так понятно: они не были нужны капелле Великого Муфтия! Он предпочитал Дивертисменты и Серенады. Теперь весь мой талант симфониста разместился среди этих жанров.

– Например, из «Хаффнер-серенады» К.250 получились бы две изумительные Симфонии лучше предыдущих!

– Вот и я так думал и не горевал, пока не попал в Париж. Неожиданно в Париже я получил от директора «Духовных концертов» Легро заказ на Симфонию, предназначенную к открытию концертного сезона в день Праздника тела Христова. От меня потребовали Симфонию в парижском стиле – шумную, с обязательным «первым ударом смычка» (в Париже была тогда такая мода на *fortissimo unisono* вначале Симфонии), с мангеймским *crescendo*, трёхчастную, а главное, с обширным оркестром, которым славились «Духовные концерты».

Нет, я не испугался. Больше испугался папа, которому я описал подробности в письме. Папа просил: «Побольше грохота!». Мог бы и не напоминать: ещё в Мангейме, проездом в Париж, я наслушался таких Симфоний в исполнении знаменитого мангеймского оркестра. Задача была ясна. Впервые я писал «Sinfonia a 10 instrumenti», в ней к утроенному струнному составу добавлялись парные флейты, гобои, кларнеты, фаготы, валторны, трубы и литавры. Есть где разгуляться! Позже выяснилось, что французы не любят объёмных произведений в венском духе, так что директору Легро показалось затянутым моё *Andante*, которое я

ему показал ещё до репетиций. Пришлось переписать. Зато премьера прошла «на ура»! Я не ожидал такого триумфа. У нас бы в Вене такую Симфонию приняли сдержанно.

– Ты её как будто стесняешься! Ну написал в парижском вкусе, и молодец! «Парижской» Симфонии №31, D-dur, К.297 повезло и в наше время – она часто исполняется, чаще «Празжской», например (ох, уж эти дирижёры – им главное, большой оркестр подавай!). Посмотрим, за что же её так выделили. Рассчитанное на эффект произведение обычно лишено глубины. Но когда «эффектов» предостаточно – это тоже своего рода концепция. Ведь любим же мы «Венгерские рапсодии» Листа! Броско, эффектно – это не значит глупо, скорее остроумно. Вот такое остроумие и поджидает нас в «Парижской» Симфонии!

Вся музыка Симфонии полна движения. В этом движении есть что-то театральное: открытие и закрытие занавеса, антракты, ораторство, смена декораций. В I части, Allegro assai, мощные аккорды *tutti* непременно сменяются приглушённым ответом скрипок, разбежавшиеся пассажи – хрупкими междометиями. Огромная ткань I части (295 тактов!) прорезана аккордами-возгласами, отделяющими друг от друга все разделы сонатной формы. Эта «маркировка» как будто рассчитана на дилетантов: внимание, новая тема начинается! Чтобы не заблудились. Поэтому, между прочим, эти дилетанты потом безошибочно напевают чудные синкопированные фразки побочной партии, и это – единственная Симфония, где они научились её находить! Здорово! Настоящий ликбез!

– Именно на такой дилетантизм парижской публики я и ориентировался. Что было толку кормить их контрапунктом или сложной разработкой?

– Поэтому разработка минимальна. Зато какая Кода! Шумная, как никогда! И конечная фраза, являясь кадансом, в точности повторяет начало главной партии. Гениальный юмор!

II часть, Andantino C-dur 6/8, конечно, строже и изысканней. Широкая и певучая, с небольшими ритмическими обострениями и перепадами динамики, она ласкает слух своей особой пластичностью.

Финал снова взрывается бешеной энергией. Опять вступает в силу принцип «маркировочных» аккордов. Оркестровый блеск затмевает очи. Специфической добавкой служит демонически-устрашающий II элемент побочной партии: знай наших! Что бы ни говорили профессора об этой Симфонии, она – чудо! Хотя бы потому, что единственная в своём роде! Ведь все остальные ты создавал для знатоков, не правда ли?

– Ну, если не считать Симфонии g-moll 1788 года, хотя там есть такие места...

– Не продолжай. Нам ещё далеко до неё. Вернувшись из Парижа в Зальцбург, ты пишешь странную Симфонию №32, G-dur, К.318, Симфонию-увертюру – так помечено в рукописи. Объясни, что это значит.

– А это значит, что я уже в то время начал сочинять Зингшпиль на турецкую тему и написал к нему Увертюру G-dur.

– Это не «Заида» случайно?

– Так называли этот Зингшпиль уже после моей смерти. А я его знал под названием «Сераль». Христианин Гомац и наложница султана Заида, полюбив друг друга, бегут от гнева султана Солимана – таково вкратце содержание либретто. Ещё до сочинения Арий и Хоров я решил написать Увертюру в форме Симфонии. Если ты помнишь, так же я поступил в

случае с «Королём Тамосом».

– Теперь понятно, почему Симфония G-dur, K.318 так коротка, ведь она рассчитана на введение к небольшой Опере. Понятен и дуализм главной темы I части, Allegro spiritoso: властное *forte* в *tutti* и умоляющее *piano* струнных изображают гнев султана и боязнь главной героини Зайды.

Следующее за I частью Andante, без сомнения, характеризует любовную идиллию Гомаца и Зайды, а совсем короткая III часть – благополучную развязку и радость по этому поводу. При обширном оркестре симфонически всё выдержано очень просто. Единственное «щегольство», позволенное тобой, – это «мангеймско-парижское *crescendo*», мастером которого ты стал после работы над «Парижской» Симфонией.

Зато через месяц ты написал снова настоящую большую Симфонию №33, B-dur, K.319 для скромного зальцбургского оркестра, без Менуэта. Схема вроде бы итальянская, а содержание венское, причём до мелочей.

I часть, Allegro assai – темпераментная, полная самых разных состояний от ликования до мечтательности, от омрачений до ослепляющего света. Есть в ней и загадка: в разработке неожиданно появляется твой излюбленный четырёхзвучный «кредо-лейтмотив» (I – II – IV – III), который нас с Лысточким уже смутил в Симфонии №1, K.16. Случайно ли он попал сюда?

– Случайностей не бывает. Время от времени этот оборот всплывал в моём сознании, как один из самых перспективных объектов для тематического развития. С каждым разом он добавлял всё больше простора моей фантазии. И здесь он оказался к месту.

– Никто и не спорит. I часть вообще радуется зрелым мастерством. Хороша в этой Симфонии и идиллическая II часть, Andante moderato Es-dur. Лёгкие тени связующей партии поглащаются остальными светлыми темами, сохраняя общий безмятежный характер музыки.

Менуэта в первоначальной редакции Симфонии не было. Но потом, в 1782 году ты его добавил. Зачем?

– Ко времени моих венских Академий Менуэт стал неотъемлемой частью симфонического цикла, вот и приходилось приписывать его для пополнения трёхчастных Симфоний, таких, как эта.

– Лукавишь! Потому как многие другие Симфонии Менуэтом ты так и не пополнил, а «Праздскую» Симфонию и вовсе задумал без Менуэта, несмотря на то, что сочинил её намного позже Симфонии B-dur!

– Ладно, признаюсь честно: Менуэт был нужен мне, чтобы повыгоднее продать эту Симфонию князю Фюрстенбергу. С ним Симфония выглядела намного значительнее.

– Но это не значит, что лучше. Может быть, я и не права, но дописанный через три года Менуэт кажется мне чужаком среди остальных частей цикла. Его героический I раздел и лендлер Trio как-то не вяжутся с основным лирико-романтическим настроением Симфонии.

Не потому ли Финал, Allegro assai, возрождая образы I части, сразу же полностью перехватывает инициативу? Очаровательнее этого Финала, честное слово, не сыскать! И как хорошо, что ты догадался поставить знак репризы на обе его половины, тем самым продлив удовольствие пребывания в чарующем пространстве Финала! Прекрасны абсолютно все его темы, особенно изумительная II побочная (которая скоро станет

стержневой основой для побочной партии Увертюры к «Идоменею»). Умиляет полная юмора заключительная, в которой ты, наверное, передразнил славный деревенский оркестрик. А новая тема в разработке – как она украсила вторую половину Финала! Самое главное, что при таком обилии разнохарактерных тем сохранено удивительное единство целого. Bravo, маэстро!

– Я и сам ощущал удивительную свободу, когда работал над этим Финалом. Как будто скинул ненужные оковы.

– Перестал оглядываться на авторитеты братьев Гайдн, мангеймцев, французов, итальянцев. Решил стать, наконец, самим собой и выставить свой главный козырь – мелодическую изобретательность, в которой тогда тебе не было равных.

– Важно, что результат порадовал не только меня. Обо мне вдруг впервые всюду заговорили – именно как о симфонисте! Когда из Мюнхена я получил долгожданный заказ на Оперу «Идоменей», то параллельно было передано и пожелание, чтобы я написал Симфонию для Мюнхена. Значит, знали уже и там! Конечно же, вне себя от радости, я тут же приступил к её созданию.

– Ты имеешь в виду Симфонию №34, C-dur, K.338? Новый смелый рывок, а главное – поворот к содержательности и глубине!

– На сей раз я сочинил для большого состава оркестра с гобоями, фаготами, валторнами, трубами и литаврами.

– При этом легче всего было снова пойти по пути «Парижской» Симфонии или сочинить декоративно-пышную композицию в мангеймском стиле. Но ты не поддался искушению, теперь громовые эффекты поставлены на службу выразительности, а контрасты звучаний оправданы замыслом. Наконец-то перед нами не «финальная» Симфония: центр тяжести приходится на I часть, Allegro vivace. Могучий начальный унисон и маршевый ритм главной партии рождают героический образ в духе Бетховена. Однако он является лишь эпиграфом к выразительной сфере побочной партии, сначала драматической, потом динамизирующейся и становящейся эпицентром драматизма. Разработка потрясает свободой развития: после грозного унисона струнных начинается некое таинство. Трепещущие построения в H-dur, потом в As-dur (вот это перепады!) приводят к новой теме, которая излагается в виде выразительнейшего диалога струнных и духовых с речитативными, словно говорящими интонациями. Ничего подобного до этого в разработках не было. Ни у тебя, ни у кого. Высочайший романтизм разработки завораживает настолько, что дальше слушаешь Симфонию на едином дыхании. Allegro vivace оказывается новым, смелейшим словом симфонизма XVIII века!

II часть, Andante di molto уводит воображение в мир сладостной утопии. Завороженно-прекрасную кантилену исполняют одни струнные. Кажется, что звучит камерная музыка из струнных Квартетов. Этому впечатлению способствуют тонкость переходов и сочетание разноголосных пластов музыки (например, партия альтов разделена на две).

Замыкает Симфонию C-dur виртуозный, полётный Финал, Allegro vivace 6/8. Музыка в тарантельном ритме полна блеска и грации. Вместе с тем, в отдельные моменты в ней прорывается сила и мужественная энергия, перекидывающая образный мостик к I части. О них напоминают и драматический эпизод в разработке, и заключительная партия, которая интонационно близка главной и заключительной партиям I части. Налицо

интонационное единство крайних частей, что способствует целостности единого образа – образа силы, облагороженной возвышенными стремлениями.

Содержательность, яркий тематизм, красочная инструментовка, широкий размах, цельность – вот черты шедевра под названием Симфония №34 C-dur!

– Да я и сам любил её. В Вене я сразу же вспомнил о ней и, позабывшись о ярком исполнении (удалось собрать оркестр из 40 скрипок, 10 альтов, 10 контрабасов, 8 виолончелей и 6 фаготов), тут же ввёл Симфонию в свою Академию. Успех был огромен. Через год я снова использовал её для Академии, и снова она вызвала рукоплескания. Между прочим, тогда я к ней приписал Менуэт и вместе с ним продал Симфонию в 1788 году князю Фюрстенбергу. Поистине она принесла мне много радости.

– И нам тоже. Но почему дальше вновь последовала длительная пауза с Симфониями?

– Во-первых, мне было не до них: я целиком переключился на фортепьянные Концерты, которых так нетерпеливо ждала венская публика. Оперы «Идомей» и «Похищение из сераля» тоже потребовали полной отдачи. Для чего мне в тот период вообще были нужны Симфонии? Они замещали вступительные Увертюры в моих Академиях, а для этой цели мне надолго хватило прежнего запаса. Когда же потребовалось новое сочинение такого рода, я поступил просто: запросил из дома рукопись последней Серенады для Хаффнера, сочинённой в 1782 году, и превратил её в Симфонию, изъяв лишние части.

– Нам она известна, как Симфония №35, D-dur, К.385 или просто «Хаффнер-Симфония». Серенадный характер в ней то и дело даёт себя знать, особенно в томной II части, хотя в целом она кажется зрелым и достойным сочинением. Не забудем, что ты сочинял прообраз-Серенаду параллельно с Серенадой c-moll, К.388 для духовых в крайней спешке, пересылая часть за частью в Зальцбург. Всё это не послужило на пользу – разрозненные пьесы Серенады перешли в разрозненные пьесы Симфонии.

Как-то не по-твоему устроена I часть Симфонии, Andante con spirito. Широкая, размахистая первая тема господствует во всей части на гайдновский манер: рядом с ней вторая тема вообще не появляется! Зато развитие самой главной темы приобретает самые разные оттенки – от торжественного блеска до таинственного шепота. Контрапункт царит вплоть до энергичной Коды, замыкающей I часть.

Темы II части, Andante G-dur пластичны и изящны, совершенно серенадного склада. После лаконичного Менуэта с песенным Трио начинается бойкий Финал, Presto, сочинённый явно под влиянием собственной Оперы «Похищение из сераля», которую ты только что закончил. Резковатая главная партия напоминает музыкальную характеристику простоватого турка Осмина. Весь Финал развивается в гайдновском духе: есть в нём и ложная реприза, и пространная праздничная Кода. Конечно, эта «наспех сшитая белыми нитками» Симфония не дарит нам той глубины, что предыдущая Симфония C-dur, и всё же она очень хороша.

И вновь перерыв, теперь уже на год. Следующую Симфонию №36 C-dur ты сочинил, как пишут, за 3 дня?

– Так оно и было. В октябре 1783 года мы со Станци возвращались из Зальцбурга в Вену и остановились проездом в Линце, где нас радушно

принял граф Тун. По такому случаю граф наметил мою Академию в здешнем театре и дал мне 3 дня на подготовку. Но у меня с собой не было никаких нот с новыми сочинениями. Чтобы не расстраивать графа, я засел в кабинете в надежде набросать небольшую Симфонию, темы которой уже давно бродили у меня в голове. Но она на глазах начала разрастаться, прямо как снежный ком, и я ничего не мог с собой поделать: музыка оказалась сильнее меня.

– Теперь понятно, почему «Линцская» Симфония №36, C-dur, K.425 такая протяжённая: её звучание составляет 40 минут (для примера: самая продолжительная Симфония Й.Гайдна того периода не превышала по времени 25 минут). Удивительно, как ты одолел такую махину за 3 дня?

– Сам не знаю. Но мне уже давно хотелось написать Симфонию, а мысли накапливались в течение всего года, особенно в ту пору, когда я знакомился с музыкой старого Себастьяна Баха.

– И это, кстати, ощутимо: первые две части Симфонии явно вдохновлены импровизационно-полифоническими приёмами И.С.Баха. Медленное вступление Adagio к I части, конечно, написано по примеру Гайдна, но «баховским языком». Внутренне напряжённое, оно как будто ищет выхода к свету. Этим выходом становится внушительное Allegro spiritoso с огромной экспозицией, темы которой близки друг другу по общему жизнерадостному тону. Благодаря вычленению элементов первой темы и полифонизации изложения, экспозиция производит впечатление импровизации, непрерывно прокручивающей по спирали основной музыкальный образ в разработочной форме. Тематическое развитие, заполнившее экспозицию, делает дальнейшую разработку ничемным придатком. Не потому ли следующая за экспозицией разработка сонатной формы сведена до минимума?

– Правила существуют, чтобы их нарушать. Почему я должен был во всём следовать выработанной неизвестно кем сонатной форме или ориентироваться на закреплённые Гайдном принципы?

– Как раз это-то я и хотела, наконец, услышать от тебя! Начиная с этой Симфонии, ваши пути с Гайдном разошлись! Дальше каждый пошёл своим, глубоко индивидуальным путём.

За впечатляющей I частью разместилась одна из красивейших симфонических медленных частей Poco Adagio F-dur (уже не Andante!). Мелодия, основанная на ритме сицилианы, с изумительной пластикой переходит из одного состояния в другое. Здесь есть всё: патетика, лиризм, экспрессия, драматизм. Сравнение возможно лишь с твоими же клавирными Фантазиями, навеянными импровизациями И.С.Баха. Вдохновенное Poco Adagio слушается на одном дыхании и, без сомнения, является лирическим центром всей Симфонии.

III часть, Менуэт, выглядит небольшим интермеццо, цель которого вернуть музыку в русло бодрого тонуса I части.

Финал же, Presto, получился мастерским, достойным первых двух частей. Богатый тематическими контрастами, он напоминает финальную сцену большой комической Оперы, в которой перед зрителями проходят по очереди все её персонажи. Великолепная разработка демонстрирует всю гамму чувств «оперных героев» – от грусти и тихой мечтательности до буйного веселья. Хочется отметить и блестящую инструментовку этой части, особенно возросшую роль духовых. Финал как будто вбирает в

себя всё лучшее из предыдущих частей и подводит радостный итог Симфонии. Зрелое, выдающееся, огромное произведение бесценно уже и тем, что написано в рекордно короткий срок, за 3 дня. Уникальный исторический случай!

– Это притом, что я ещё отвлекался на переписку с отцом и на сочинение Adagio к Симфонии G-dur Михаэля Гайдна, которую тоже решился исполнить в Академии. Во время пребывания в Зальцбурге Михаэль позволил мне переписать партитуру своей Симфонии. Просмотрев её в Линце, я решил, что в ней не хватает вступительного Adagio, и тут же сочинил его. Вместе с ним Симфония Михаэля, по-моему, неплохо вписалась в Академию 4 ноября.

– А после твоей смерти решили, что вся Симфония сочинена тобой, потому по каталогу Кёхеля она проходит как Симфония №37 G-dur, К.444. Потом, конечно, разобрались. Твоё Adagio содержит всего 20 тактов, но его величественная и серьёзная музыка, несомненно, украсила Симфонию М.Гайдна.

И снова перерыв – теперь на 3 года! Не многовато ли? Так можно было вообще забыть, как сочиняются Симфонии!

– Мои фортепьянные Концерты – тоже полноценная симфоническая музыка. Именно в это время я написал большую часть из них. Или возьмём Увертюру к «Свадьбе Фигаро», тоже симфоническое сочинение. Нет, я ничего не забыл. Хотя очень хотел бы забыть свой прежний симфонический опыт, теперь он мне казался устаревшим и чересчур схематичным. Свободу выражения, которую я обрёл, создавая клавирные Концерты, я мечтал перенести и в свои Симфонии.

– И это тебе, как нигде, удалось в Симфонии №38 D-dur, К.504, так называемой «Пражской». «Предвиденье Дон-Жуана» – так можно было бы ещё назвать это монументальное, философское музыкальное полотно. Ни Да Понте, ни ты ещё и не помышляли о новом сюжете для новой Оперы, а её основные музыкальные идеи уже пробивали себе дорогу в русле «Пражской» Симфонии. Так же потом получилось и с «Волшебной флейтой», предсказанной струнным Квartetом К.590.

Но загадочность Симфонии не ограничивается только этим предвиденьем. В ней настолько много будоражащей воображение новизны, широты взгляда, что её уже никакими деталями нельзя соотнести с предыдущей «Линцской», а тем более с Симфониями Гайдна. Свободный художественный метод, проявившийся в её музыке, созвучен размаху интуиции гениальных художников Возрождения. Но если идеальность предыдущих Симфоний можно уподобить идеальности образов Рафаэля или Леонардо да Винчи, то почерк «Пражской» Симфонии сродни живописной технике самого романтического и загадочного из мастеров Возрождения – Джорджоне. Его свободный и плавный мазок растворяет предметы в световоздушной среде, лишая формы пластической изолированности. Так растворены в общем пространстве композиции и темы трёх частей твоей Симфонии. Одухотворённость, таинственную атмосферу произведений Джорджоне усиливает особый характер героев: они не встречаются взглядом со зрителем, не выдают всю правду о своей сущности, вместо непосредственного контакта предоставляя зрителю самому дорисовывать в воображении значение их взгляда. Так и в твоей Симфонии: ускользающий взгляд то отстранён, то погружён в глубокую задумчивость, то встревожен одному ему ведомыми событиями. Показательно

то, что Джорджоне – единственный художник, который никогда не пользовался подготовительными рисунками, находя нужное решение непосредственно в процессе работы над холстом. Сохраняя композиционную структуру открытой для дальнейшего поиска, Джорджоне разрабатывает её с кистью в руке, меняя детали, перемещая мотивы и уточняя формы пейзажа, фигур или архитектуры. Точно также поступаешь и ты с пространством «Пражской» Симфонии. Ещё аналогий? Пожалуйста. Светлые участки холста у Джорджоне вырастают из тёмных, что полностью меняет традиционную для живописи того времени последовательность работы от светлого к тёмному. Так и у тебя: светлый образ Allegro возникает как из тумана, окутавшего тёмной пеленой грандиозное трагическое вступление Adagio. Только на фоне горестных раздумий и тяжких ударов судьбы можно ощутить величие света, постепенно проникающего в душу.

Вообще же, вся I часть Симфонии сродни самому загадочному полотну Возрождения – картине Джорджоне «Гроза». По поводу «Грозы» пролито море чернил в желании истолковать её странное содержание. Чтобы ты прочувствовал этот сюжет, я вкратце опишу картину, хотя, может быть, ты мог даже слышать о ней, когда в 1772 году находился в Венеции, где она хранится.

– В Венеции я слышал о Джорджоне неоднократно, но вот его полотно мне так и не довелось увидеть. Так кто же там главный герой?

– Первым главным героем этого произведения является цвет: из соотношения его тончайших тональных переходов рождается таинственный образ картины, словно погружённой в бесконечную глубину пространства. Вторым главным героем является удалённый в бесконечность горизонт – композиционный центр всего полотна. От расположенных на первом плане фигур взгляд зрителя устремляется сквозь пейзаж к грозным тучам, которые тают в дымке всё того же невероятно удалённого горизонта. Всё как бы устремлено к нему, загадочному и недостижимому (совсем как в твоей музыке!). Две фигуры на переднем плане – юноша и прекрасная женщина, кормящая грудью младенца – сдвинуты к противоположным краям и разъединены узкой рекой, на миг освещённой прорезавшей тучу молнией. На пригорке одного берега расположилась женщина с младенцем. Гроза её не тревожит, она, как истинная богиня, полна олимпийского спокойствия. На другом берегу с мечтательным взором стоит юноша, опираясь на алебарду. И хотя он смотрит примерно в направлении противоположного берега, но его взгляд скользит мимо женщины, и он её как будто не замечает, так же как и она его. Юноша стоит на фоне руин, это две сломанные колонны, символы преждевременно оборвавшихся жизней.

– О боже! Этот символ потом полностью перешёл к масонам с тем же смыслом! Как хочется увидеть мне это полотно!

– Оглянись на Звезду своей Симфонии, и ты его увидишь. Видишь?

– Да, кажется, вижу. Фигура юноши на фоне руин вызывает чувство беспокойства и ощущение тайны. Он заворожённо любуется чем-то, находящимся за пределами нашего зрения, со странной полуулыбкой, приняв изящную позу. Именно таким я представлял себе Дон-Жуана! Кажется, вспышка молнии предоставила ему мгновение, когда он должен, наконец-то, заметить прекрасную нимфу, но её неподвижная фигура

настолько слита с величественным пейзажем, настолько не нарушает его гармонии, что исход предreshён: юноша так никогда и не заметит её!

– В этом «невидении» и заключено роковое предопределение двух судеб, разминувшихся в пространстве и времени. Сама же гроза означает здесь не естественную силу природы, а явление Фатума.

– То есть, как я понял, некий Дон-Жуан, мечтающий об идеальной любви, роковым образом проходит мимо той, поисками которой он будет занят дальше всю оставшуюся жизнь? Именно такой Дон-Жуан получил-ся у меня в Опере, не правда ли?

– Не только в Опере, но и в «Пражской» Симфонии, разговор о которой мы ещё только начали. Фатум вмешивается в I часть уже во вступлении, Adagio. Как горделиво, самоуверенно оно начинается и как бурно оспаривается эта уверенность последующим, полным мятежа построением! Его возгласы, хроматизмы к концу настораживают, предупреждают и грозят. Нервно, трепетно начинается Allegro: пульсирующие синкопы превосхищают беспокойство во вступлении Увертюры к Опере «Дон-Жуан» (не забудем, что Увертюра была написана тобой через два года, уже после создания самой Оперы!). Потрясает твоё музыкальное предвиденье будущего творения, как в массе уже описанных случаев! И другие элементы главной партии родственны этой Увертюре. Но прежде, чем сменить тревожный характер главной партии на лирически-безмятежную побочную тему, ты снова проводишь первую тему в тональности доминанты (как это не по-гайдовски!), то есть всеми силами стремишься продлить и удержать пульсирующее беспокойство экспозиции. Экспозиция словно раздвигает и без того огромные границы: все партии протяжённые, как никогда! Пришедшая, наконец-то, на смену спокойная песенная побочная партия тут же тоже расширяется повторением в миноре. Теперь забота – расширить разработку, но не так, как это делает Гайдн, а по-своему: ты «встраиваешь» главную партию уже после разработки всех остальных элементов и проводишь её в тональности доминанты, чтобы вновь напомнить тревожную атмосферу целого. Даже Кода не позволяет забыть о тревоге главной партии вплоть до заключительной каденции Allegro.

Итак, всю I часть ты намеренно расширял с помощью самых разных приёмов (особо много контрапунктических) с единственным желанием продлить своё «инструментализованное театральное действо», приблизить его по значению к большому акту Оперы. Вот она, отгадка: перед нами оперное действие с героями-темами (среди которых есть герои как seria, так и buffa), затеявшими музыкальную драму без слов! А так как I акт представляет собой завязку трагического сюжета (так будет и в «Дон-Жуане»), то основное беспокойное настроение удерживается на протяжении всей I части.

Нет отдыха и в лирическом II акте «Оперы», Andante G-dur 6/8. Вспышки драматизма и прорывающаяся к концу экспрессивность поддерживают напряжение чувств I части. Несомненная связь между главной темой Andante и будущей Арией Дона Оттавио «Dalla sua parte».

В финальном III акте, Presto, вместе со светлым жизнеутверждением главной партии сохраняется всё та же беспокойная пульсация синкоп, вновь напоминающая об исходных образах Симфонии, об окутывающей её атмосфере тревоги. Финал, таким образом, оказывается своеобразным выводом, подтверждающим дисгармоничность жизни, устремлённой к

неосуществимой цели (вспомни «Грозу» Джорджоне!). Налицо и переключка с образами I части. Даже структура Финала аналогична: такие же расширения, в тех же местах, такая же небольшая, яркая Кода. Таким образом, в Симфонии преобладает чисто оперная симметрия. Понятно, что Менуэт, как нарушитель такой симметрии, оказывается здесь лишним.

Итак, получилась чуть ли не программная Симфония на тему будущего «Дон-Жуана», и картина Джорджоне помогла нам проникнуть в мистический, тайный смысл её музыкальных устремлений.

После такой заявки невольно поддаёшься искушению поиска сюжетной подоплёки твоих последних Симфоний из созвездия «Великая парабола», написанных за шесть летних недель 1788 года, в один из труднейших периодов твоей жизни. Не имея новых заказов на Оперу и прибыльных Академий, ты оказался после непонятого «Дон-Жуана» «у разбитого корыта». И вдруг, в такой прозаический, отягчённый бытовыми неурядицами момент ты создаёшь три бессмертные Симфонии, полностью преобразовавшие этот жанр. Причина, побудившая тебя к их созданию, до сих пор не совсем ясна.

– У меня было желание возродить с лета 1788 года концерты по подписке, для них и предназначались эти Симфонии. Но подписчиков оказалось мало, и я откладывал Академию за Академией, пока не понял провала своей затеи. После чего отложил рукописи Симфоний в сейф до лучших времён, которые, правда, так и не наступили.

– Учитывая то обстоятельство, что и остальным твоим Симфониям не повезло (изданы, например, при жизни были лишь три: «Парижская» №31, К.297, Симфония B-dur №33 К.319 и «Хаффнер-Симфония» №35, К.385), неудивительно, что ты спокойно отнёсся к неудаче с этими Симфониями (Бетховен бы точно этого не пережил!) и как будто сам забыл об их существовании, по крайней мере, в письмах их даже не упоминаешь. Безропотное смирение с судьбой! Между тем, поколение твоих современников потеряло неоценимое богатство, потому как ни с какими Симфониями Гайдна эти «Сверхсимфонии» сопоставить невозможно!

Особенно смешно искать черты гайдновского симфонизма в самой иррациональной из этой троицы – Симфонии №39 Es-dur, К.543. Кроме того, что ей постоянно навязывают «мир Гайдна», она по недомыслию многих музыковедов попала в настоящие падерицы. О ней не любят рассуждать и сразу же навешивают какой-нибудь ярлык, вроде «романтическая», «идиллическая», «танцевальная», «лебединая песнь», или ещё лучше – «лирико-бытовая» (кошмар!). А между тем, Симфония Es-dur включает в себе такой же необъятный мир, как и две последующие – g-moll и C-dur. Она и самая загадочная. Раскрой же нам с Листочком её тайну, мы просим!

– Некогда, друзья! Сегодня я должен посетить очень важное масонское заседание! Очень важное для меня. Потом я вам всё объясню. Вы сами разберётесь с «Великой параболой», а мне разрешите откланяться! Au revoir! Улетаю!...

– ...Ну вот, как всегда! Стоит мне подойти к разгадке хоть какой-нибудь тайны Вольфганга, как он улетает! Придётся, Листочек, нам с тобой начать своё независимое расследование. А что ты знаешь о Симфонии №39?

– Уже сама её тональность говорит о многом: Es-dur – тональность

масонских или патетично-философских сочинений и будущая тональность «Волшебной флейты». Это ещё и звёздно-космическая тональность (вспомни Концерт для двух фортепьяно К.365)! В то же время жанровая подоплёка III и IV части образно роднит Симфонию Es-dur с Оперой «Дон-Жуан». Таким образом, в ней сошлись самые разные образные сферы: масонство, космизм, оперная жанровость и философский пафос.

– Уникальность же этого творения как раз и состоит в том, что его контрастные, зачастую противоположные сферы не только соседствуют, но и органично связываются в логически-непрерывную цепь. Каждый мотив, каждый пассаж своеобразно связан как с предшествующим, так и с последующим. Быстрая и решительная смена неожиданных контрастов идёт только на пользу целому, обогащая музыкальное действие постоянным бурлением жизни. Вместо постепенного развития чувства (как было бы у Гайдна) в Симфонии присутствуют импульсивные, резкие перемены настроений, и за это её действительно можно назвать «Романтической».

– Всё же рассмотрим к некоторым особенностям. Патетическим центром Симфонии выглядит великолепное торжественное вступление, *Adagio*. Оно настраивает даже на героический лад. Философско-символический смысл придаёт ему масонская ритмическая фигура «стука адепта в дверь». Но совершенно неожиданно после величественного массива *Adagio* размер меняется с 4/4 на 3/4 и вступает песенно-лирическое начало *Allegro*! Однако его первая тема включает оборот по тонам трезвучия, символизирующий «масонское братство». Не потому ли она так дружелюбна и нежна? Всё же первоначальная идиллия *Allegro* оказывается эфемерной, потому как вскоре мощная волна связующей партии поворачивает музыку вновь в сторону пафоса и динамизации. Лишь она успокаивается на подходе к лирической побочной партии (параллельные сексты и терции которой вновь указывают на масонское происхождение!), как поистине с героическим упорством вмешивается заключительная партия. И такая «круговерть» с перепадами настроений отличает всю захватывающую I часть Симфонии.

Философским центром выглядит II часть, *Andante con moto As-dur*. Медленная «завязка» с повторами созерцательной главной партии неожиданно оборачивается настоящей драмой в виде минорной побочной партии в f-moll, чуть было не приводящей к трагедии. Но трагедия невозможна уже потому, что второй элемент основной темы *Andante* – это важнейший масонский оборот, «мотив ступенчатого восхождения» (в дальнейшем – МСВ), определить смысл которого можно изречением «через тернии – к звёздам». И конечно, Моцарт проходит тернистый путь *Andante* отважно и непоколебимо.

Обе первые части монументальны, величественны и как будто отдалены от всего земного возвышенным строем мыслей.

Неожиданно III часть, *Менуэт* поворачивает музыку в земное русло «Дон-Жуана». Его музыка резко контрастирует с предыдущей – она полнокровней, грубее, демонстративней. Она сильнее! Вместе со своим лидером, сверхчеловеком Дон-Жуаном она пытается как бы разрушить «воздушные замки» первой половины Симфонии, увести слушателя из мира возвышенных помыслов в мир плотских желаний. И это ей удаётся! Лихой, обольстительно-рыцарственный образ I раздела сменяет изящно-танцевальное *Trio Es-dur*, словно сошедшее с бала во дворце блестящего Дон-Жуана.

Итак, Дон-Жуан соблазнил слушателя прелестями бездумной суетной жизни. Неудержимый и тоже «земной» Финал будто призван изобразить хаотичность и пошлое мельтешение такой жизни. Может быть, под эту заводную музыку тот же Дон-Жуан со своим окружением веселится на крестьянской свадьбе или потешается вместе с розовощёкими красотками, катаясь с горы на саночках. Вся часть основана на монотематизме. Необыкновенно энергичного первого оборота темы хватило на всё – и на интенсивное развитие, и на радостную Коду с сюрпризом в конце: вместо характерных заключительных аккордов над местом действия дважды, как метеор, унисоном проносится главный мотив, неподкреплённый никакими кадансами!

– Не правда ли, странное заключение грандиозного творения: не восклицательный знак, а многоточие? «Космический взлёт» I половины Симфонии как будто «проиграл по очкам» пошлому земному миру Дон-Жуана из II половины Симфонии! «Земное» оттеснило «вечное». Но оно не способно принести в мир гармонию! Вот для чего Моцарту понадобилась такая полярность образов – она создаёт ощущение дисгармоничности хаоса земного бытия на фоне космического, вечного. «Космическая поэма» лишь констатировала это несоответствие.

Сама же музыка Симфонии Es-dur изумляет совершенно особой красотой, словно пропитанной ароматом прохладной звёздной ночи. Лично у меня необыкновенные ощущения от волшебства этой музыки всегда перекрывает одно: я как будто всю Симфонию пребываю в космосе! Действие, несомненно, происходит ночью и на планете Земля, но разглядываю я его в телескоп из космоса, как космонавт, соскучившийся по своей планете. Поэтому я бы назвала эту фантастическую Симфонию «Космической».

– «Космическая Симфония»? Романтично! Нечто космическое ощущаю в ней и я, особенно после того как, вылетев из кармана Моцарта, я в одиночестве полетал по его Вселенной. Лишь хорошенько полетав и приНЛОившись, можно ощутить беспредельность космоса и в то же время – его гармонию!

– И дисгармонию жизни заодно? Вот и Вольфганг решил «приземлиться» в Симфонии №40 g-moll, K.550, чтобы теперь уже через «земное» понять сущность Мироздания. Поэтому он и оборвал конец предыдущей Симфонии многоточием, словно подмигнув нам: «продолжение следует!».

– Может быть, поэтому в Симфонии g-moll нет никакого вступления? Она начинается как продолжение предыдущей мысли! Мало этого, скрипки подхватывают мелодию с той же ноты «ми-бемоль», на которой закончили Симфонию Es-dur! Вот это открытие!

– Точно! Ведь так же не начиналась ни одна Симфония – ни его, ни Гайдна. С VI ступени лада, с полуслова! Так ветер устремляется в неожиданно открывшуюся форточку! И сама главная мысль – вроде бы набивший оскомину мотив, встречающийся везде и всюду во времена Моцарта – вдруг становится настоящим открытием, определившимся благодаря начальному неустойчиво-напряжённому тону. Проникновенно-волнующая главная тема, полная мысли о человеке и его естестве, сразу же определяет весь строй последующей музыки. «Космическая поэма» переходит в «Человеческую драму» по законам параболы – сверху вниз. От силы небесной – к силе человеческой. Как будто мощь того

самого лунного телескопа, с которого видна была планета Земля, увеличилась настолько, что мы смогли заглянуть в человеческое сердце!

– Дальше можешь не продолжать! Легче вспомнить всё, что ты говорила о соль-минорных творениях Вольфганга. Я, как его частица, бесконечно горд, что «в области сердца мы с Моцартом впереди планеты всей», как ты однажды заметила.

– Подобно доброму доктору Айболиту Вольфганг смог заглянуть в сердце каждого землянина и поставить точный диагноз: сердечное волнение! Поэтому музыка I части, Allegro molto, не нуждается в дальнейших комментариях: её способен понять даже пятилетний ребёнок. Со мною ведь так и произошло когда-то!

– Как жаль, что у меня нет сердца! Я бы тоже поволновался с тобою и со всеми землянами! Но волнение, по-моему, переходит в драму: трагическая сущность разработки бросается в глаза даже мне, бессердечному!

– Уникальная разработка Allegro (как и разработка Финала) сводит «на нет» все попытки сторонников «тематической работы» Гайдна обвинить Моцарта в неумении писать строго-тематические протяжённые разработки. Просто у Вольфганга раньше в такой разработке не было никакой нужды, а вот теперь, наконец, понадобилась именно такая. Это связано с тем, что в Allegro господствует лишь одна мысль – главная партия.

– Вот это напряжение, вот это модуляции! Из B-dur через g-moll в fis-moll, потом d-moll, D-dur и снова fis-moll! Очень непросто вернуться из таких дебрей снова в начальную тональность! Пройдя ещё целый круг переокрасок, трёхзвучный мотив главной партии наконец-то устало приводит к доминантовому органному пункту, на фоне которого, не дожидаясь цезуры, обгоняя изменение гармонии, словно тайком просачивается тема в родном g-moll, начинающая репризу. 65 тактов феноменального накала разработки накладывают печать усталости на репризу, которая проходит полностью в миноре и заканчивается полным пессимизмом. Это же g-moll, как-никак!

– Философским осмыслением этого пессимизма становится II часть, Andante Es-dur 6/8. Спокойно-созерцательное начало главной партии кажется сначала чересчур инертным и даже чуждым элементом в «человеческой драме». Однако первый четырёхтакт невероятно значим: в нём разместились две масонские фигуры – «Мотив отталкивания», MO (такты 1-2) и «Мотив ступенчатого восхождения», MCB (такт 4). «Мотив отталкивания» (I – IV, I – V, I – VI) символизирует путь поиска истины (именно с него начинается Ария Зарастро №10 в Опере «Волшебная флейта»), MCB – неуклонное преодоление препятствий. Этим мотивам отвечают 4 такта, вновь наделённые человечностью, сомнением и пессимизмом. Обе сферы готовы к «выяснению отношений».

– Выясняют же они их полностью в духе Andante con moto из предыдущей Симфонии Es-dur (так-так-так!). Что это, совпадение?

– Нет, конечно. Ведь и тональность Andante – Es-dur – красноречивое свидетельство связи обеих Симфоний! Но если в Симфонии Es-dur путь «от терний к звёздам», даже несмотря на драматизм побочной партии, непоколебимо завершается восхождением, то болезненность сомнений и «человеческая слабость» данного Andante повергают ниц «высокие устремления» масонских фигур. Человек не становится

сверхчеловеком – Дон-Жуаном, а примиряется со своей судьбой в силу своей изначально человеческой, сердечной слабости.

– Но тут наступает перелом. Человек поднимает бунт в неистовом Менуэте g-moll, III части Симфонии. Бунт этот дерзок, болезнен, страшен, до предела импульсивен. Но изначально обречён на провал. Это, без сомнения, самый гениальный Менуэт XVIII столетия, не имеющий никакой связи с жанром. Передышка Тrio чересчур коротка, она лишь на миг затуманивает взор. Человек из последних сил настроился на решительное противодействие роковым силам – этого нельзя не услышать во второй части I (III) раздела Менуэта. Неистовый характер этой борьбы подчёркнут контрапунктически накалённым нагромождением элементов главной темы. Но неразрешённые проблемы бытия, как когти разъярённого зверя (наполняющие двукраты разных голосов), теребят его душу, полностью подминая её под себя.

– Итак, «тему сверхчеловека» из Симфонии Es-dur подменила «тема роковой сверхсудьбы». Человек остаётся побеждённым и в последней, IV части, Allegro assai. Что толку в том, что его душа истерично мечется в поисках выхода, о чём повествуют главная, связующая, заключительная партии Финала? Драматизм бытия опустошает душу, приводя к угрызениям совести (побочная партия). Страшное самобичевание поджидает нас в разработке, такой же гениальной, как и в I части Симфонии. Полное жути переосмысление главной партии полно остроты, усугублённой потерей ладового тяготения. В имитациях фагота слышится что-то гротескное: он словно передразнивает струнные, «снижая» содержание темы до дьявольского обличья. Многократные её повторения в неизменном ритме создают эффект механичности, бесконечной ломки сознания. Вместе с жесткостью пробивает себе дорогу причудливость, даже фантастичность.

– Когда же тема в своём полном виде возвращается вновь, она подвергается интенсивному полифоническому развитию (стреттное проведение во всех голосах). Общий звуковой колорит при этом темнеет, становится мрачно-напряжённым. Снова дьявольщина!

– Но происходит неожиданное: тема наполняется вновь смятённым и скорбным человеческим чувством. Повторяясь в далёком *cis-moll*, она интонируется с горестной настойчивостью.

– Вторая кульминация ещё ярче выявляет трагический смысл разработки. Интонации становятся всё острее, каждый такт уводит в новую тональность. За 80 тактов разработки основной мотив побывал в шести бемольных и семи диззных тональностях! Мы не найдём ничего подобного ни в одной из разработок XVIII столетия! Наконец, напряжённо-скорбная экспрессия последнего раздела разработки подводит к генеральной паузе. Развитие устало возвращается к исходным рубежам. В репризе безраздельно господствует минор. В суровом, неумолимом рокоте фигураций растворяются все мотивы и образы Финала.

Вывод Финала гласит: трагизм бытия непреодолим, мир далёк от гармонического единства. Итак, вся Симфония в целом утверждает неразрешимость коллизий жизни, если ты – обыкновенный человек. А если сверхчеловек?

– То ты будешь «сверхчеловечески» преодолевать непреодолимое, что и совершил Моцарт в третьей, последней части своей уникальной трилогии – Симфонии «Юпитер» №41, C-dur, K.551. Между прочим,

Симфония C-dur – его последнее большое до-мажорное творение. Тональность C-dur, в которой Вольфганг всегда ощущал особую, внеличную свободу (вспомним его фортепьянные Концерты в C-dur!), к тому же является одной из основных масонских. Ответом на то, почему избрана тональность C-dur, может служить и её дальнейшее использование в Опере «Волшебная флейта». Это, во-первых, 2 Хора из Финала I действия, где, между прочим, есть очень важные для понимания Симфонии C-dur слова. Давай обратим на них внимание. В первом Хоре: «Да здравствует мудрый Зарастро веками! Он – гордость земли, образец человека!». Во втором Хоре: «Добро там и любовь живёт, там к счастью путь нас приведёт, и будет раем та земля, а смертные равны богам!». Второй Хор и завершает I действие Оперы – в C-dur! Во-вторых, именно в тональности C-dur главные герои проходят испытания под звуки волшебной флейты, после чего скалы раздвигаются (по-масонски – перед адептами раскрываются двери), и их встречает триумфальный хор. Итак, C-dur символизирует переход человека к высшей ступени духовности, а также – победу разума, приравнивающую его к самим богам! Поскольку вся Симфония насквозь пронизана масонскими фигурами (они расшифрованы в «Прогулке XV (по масонской музыке)»), возникает впечатление, что в её драматургии есть тайный масонский смысл. Сами «фигуры» помогают нам его раскрыть, поэтому этапы-части Симфонии можно даже по-масонски озаглавить: I часть – «Восхождение», II часть – «Свет истины», III часть – «Испытание стойкости», IV часть – «Горжество разума». Конечной же целью представляется «Гармония мироздания».

– Два неразрывных элемента главной партии I части, *Allegro vivace* – грозный тройной удар, подчёркнутый тиратами (тремякратный удар жезла, направляющий адепта к испытаниям), и мучительно восходящий (I – VII↓ - II – I – V – IV) вариант МСВ, изображающий первые робкие шаги испытуемого по ступеням лестницы, – заключают в себе зримую конфликтность, положенную в основу Симфонии в целом. Вскоре каждый из элементов раскрывает свои возможности. Так, вначале тихий и несмелый, МСВ постепенно приобретает характер подбадривающего призыва, а после нагнетающей сомнения связующей – самоуверенность и силу. В лирической побочной партии обращает на себя внимание связующий хроматический октавный пассаж – «Мотив воскрешения-подъёма», связанный всё с той же масонской символикой. И в экспозиции, и в разработке масонские темы подвергаются испытаниям в виде грозных минорных «нападков», но они мужественно борются с «врагом», с каждым разом становясь всё непреклоннее и сплоченнее. Как и в *Allegro* Симфонии Es-dur, Моцарт соединяет в I части исключительно контрастные образы: героические (главная, связующая), лирические (побочная), буффонные (заключительная). Снова театр, снова инструментальная Опера (как, например, по-речевому выразителен диалог струнных в побочной партии!)! Театральность перенесена и в разработку: буффонность «детского» напева заключительной оборачивается непреклонностью и волевым напором на ходу перекусившегося каданса. Неожиданно вступают тираты главной партии, знаменуя репризу. Но реприза оказывается ложной, а приём – снова театральным. После «срыва» репризы разработка ужесточается, приводя к драматической кульминации. Но, не дав развернуться стихиям, новая волна развития приводит *Allegro* к исходной основе. Точная полная реприза восстанавливает равновесие. Однако в

конец I части ни одна из мыслей не выделена как ведущая: утверждается весь их целостный комплекс. И поэтому, хотя I часть совершенно завершена конструктивно, от неё неожиданно остаётся ощущение неполной смысловой законченности. Восхождение совершенно, но на ту ли высоту?

– Ответу на этот вопрос посвящено Andante cantabile F-dur 3/4. Кажется, его главная тема (вариант масонского МО – см. выше), выраженная в десяти тактах одухотворённой кантилены, обладает поистине нескончаемой энергией развития. Положительному заряду этой энергии противостоит образ с отрицательной энергией (аккорды *f*), который вторгается как будто извне, но, поражённый «красотой и умом» главной темы, самоустраняется. До начала связующей партии всё снова спокойно, однако с её восьмого такта в музыкальное пространство Andante входит новая, до-минорная тема, ломающая ритм и провозглашающая застылое, жуткое оцепенение. «Видение гробовое» пугает своей внезапностью, кажется, что ему уже нечего противопоставить! Но тут с побочной партией вступает новый масонский символ – «Мотив братства» (параллельное движение терциями). Он-то и даёт отпор «вражьей силе», которая, правда, возвращается в разработке ещё в более мрачном, иррациональном облики: медленное продвижение вверх по малым и большим секундам полно мистики, ведёт в неведомое. Хотя эта тема занимает всего 9 тактов разработки, музыкальное время словно спрессовано, а концентрация выражения жути предельна! Тем не менее, вместо последнего шага «в неведомое» тьма неожиданно рассеивается (этому предшествует масонская ритмическая фигура «стука адепта в дверь»!) и становится очевидным «свет в конце тоннеля». Возмужавшая и окрепшая главная тема доходит до торжествующей кульминации на трезвучии C-dur (двери перед адептом открываются). В репризе, казалось бы, напряжение окончательно растворилось в неземном покое «света Истины». Однако в Коде есть один малозаметный, но тревожащий подсознание штрих: в отдалении глухо повторяются октавы валторн в средних голосах на II, неустойчивой ступени лада, и в них чувствуется затаённая тревога! Этот конец Andante нешуточно нарушает его уравнищенность и призывает слушать Симфонию дальше, не ослабляя внимания.

– А дальше, в Менуэте происходит ещё более интересное событие: воскрес Дон-Жуан, тот самый, что смущал нас в III части, Менуэте Симфонии Es-dur! Невозможно не узнать его по сочетанию крупного штриха и размашистости I раздела начальной части Менуэта с обольстительным, провоцирующим изяществом II раздела. Главная тема Менуэта развёртывается от мягкой вкрадчивости к энергичной собранности и дерзостной силе. Неожиданно горделивая фанфара на *forte* в C-dur призывает к вниманию. С неё начинается реприза I раздела, настораживающая своими превращениями: с восьмого такта волевая энергия переходит в упоённость, знакомую нам по Серенаде Дон-Жуана. Обманный призрачный образ скрывается за воздушными хроматизмами мелодии. Всё это – ловушка, которая способна заманить слабого, обмануть его ожидания, поколебать его стойкость. Тrio ещё «соблазнительней»: вопросно-ответное построение полно лукавого соглашательства. «Козни дьявольского наваждения» вот-вот вступят в силу! Но, ах, на смену Trio вовремя приходит III часть, повторяющая лишь строгое начальное построение Менуэта. Коварный образ словно на глазах меркнет: Дон-Жуан оказался неспособным заявить хоть что-нибудь новое, весомое! Мнимый «сверх-

человек» обернулся мыльным пузырьём, лопнувшим без всякой борьбы. Не понадобились даже усилия масонских фигур. Главным условием победы оказалось: не поддаваться наваждению, проявить стойкость.

– И вот, после последнего «Испытания стойкости» наступает момент высшего прозрения в знаменитом Финале Симфонии C-dur. Этот Финал, Molto Allegro – уникальное явление мирового симфонизма, высшее достижение всего XVIII века, устремлённое в далёкое будущее. Моцарт сам себе поставил сложнейшую техническую задачу и сам же её блистательно решил: он соединил гомофонную сонатную форму с буквально пронизывающим каждую её крупницу контрапунктическим развитием.

– Финал, однако, отличается от остальных частей отвлечённо-обобщающим складом тематизма. Все его темы – производные масонского толка, выраженные в определённых символических лейтфигурах. Начальная тема уже давно знакома нам с тобой: это кредо-лейтмотив Моцарта (I – II – IV – III), его излюбленная тема, близкая к грегорианскому хоралу. Вначале нашей прогулки мы заметили её ещё в Симфонии №1 Es-dur, потом в Симфонии №33 B-dur. Здесь же она стала основной, важнейшей формулой, совпав с МСВ. Нейтральная и диатоническая, она в то же время обладает необъяснимой энергией. Но «кредо-лейтмотив» с ответным нисходящим построением образует лишь первую главную партию, вслед за которой звучит не менее значительная по смыслу и, пожалуй, наиболее знаковая для всей Симфонии вторая главная тема – ритм стука на тонике и гаммообразная нисходящая фигурация восьмыми. Вихревой устремлённый спуск мелодии – не что иное, как Ветер Духа (ВД), в данном случае «восточный» (сверху вниз), символизирующий нисхождение на адепта потока божественной энергии! Остальные четыре темы тоже необычны – это как бы отростки, постепенно отделившиеся от основного общего «тематического» стебля. На протяжении всего Финала эти темы незаметно переходят друг в друга, скрепляя единство и утверждая ощущение цельности музыкального потока, хотя он всё более усложняется благодаря полифоническим наложениям голосов. Преобразования иных тем приводят к их полному переосмыслению, и полифонические приёмы этому способствуют ничуть не меньше, чем чисто разрабочные. И те, и другие одинаково неисчерпаемы в руках Моцарта.

– Чтобы по-настоящему услышать и прочувствовать, что сделано Вольфгангом, надо проанализировать буквально каждый такт. Чего только мы ни встретим здесь: постоянные фугато уже в связующих темах экспозиции, канонические секвенции (I раздел II побочной темы), обращения. Обращения касаются в основном заключительной партии, которая представляет собой перевёрнутую II главную – тот же Ветер Духа, дующий уже «с запада» и отсылающий энергию человека (преобразованную божественную!) обратно к Богу! В разработке контрапункт достигает точки кипения: канон в октаву с двумя имитирующими головами, канон в квинту на обращённой теме, сочетание прямого и обращённого движения темы в имитациях! Разработка характерна и тем, что в ней непрерывно меняется количество инструментов-голосов: ткань словно пульсирует, то сжимаясь, то растягиваясь. Всё новые тональные краски, наполненность каждого такта тематизмом создают ощущение напряжённой схватки. Наибольшей концентрации разработка достигает в тринадцати тактах последнего отклонения в e-moll. Вступление до-мажора

репризы после яростного столкновения голосов в миноре особенно внезапно и таинственно. Реприза сохраняет накал разработки, всё с большим громогласием возвращая о победе. Апофеоз победы выражен очень смело приёмом, совершенно в стиле XX века: после утверждения C-dur в такте 325 бас «С» незаметно подменяется на бас «As», и в такте 328 происходит внезапное смещение всего звукового массива C-dur в Des-dur (!), изменение регистра на высокий и ускорение темпа. Этот момент у любого слушателя (проверено на детях!) вызывает невероятное волнение и даже замешательство: Моцарт, словно в сказке, одним рывком преодолевает «земное притяжение» и улетает в Космос! В это же время происходит и ещё одно важное событие: на оборот заключительной партии (ВД «от бога») накладывается тема II главной партии (ВД «от человека»), что, по-видимому, означает переход божественной энергии в человеческую, то есть «обожествление человеческого духа». Смертный становится равным Богу, как и обещал нам Хор из «Волшебной флейты»! Но энергия Финала ещё не исчерпана, это чувствуется по всему. Странное замедление как будто психологически готовит слушателя к чему-то самому важному.

– И тут вступает Она – единственная, уникальная, феноменальная Кода! В сложнейшем контрапунктическом соединении одновременно проходят пять разных тем: две темы главной партии, темы связующей и побочной. Настоящий коллапс, вызываемый слуховыми ощущениями, возникающими от прослушивания беспримерной в истории Коды, подобен параличу кролика, на которого взглянул удав. Это инстинктивный страх перед необъяснимым. Полное торжество Моцарта над сложнейшим музыкальным материалом захватывает воображение настолько, что в этот момент ты ощущаешь себя во власти шамана, колдуна, сверхчеловека!

– Может быть, это ловкий «кунштштюк», математически выверенный фокус? Желание «свалить всех наповал» своим мастерством?

– Нет, это демонстрация свойств сверхчеловеческого слуха Моцарта! Он же сам поведал в одном из писем, что слышит одновременно все темы, все части любого произведения и в этот миг ощущает наивысшее наслаждение! Сбылась его давнишняя мечта – разделить со слушателями своё «наслаждение», разрешив им как бы подслушать процесс совмещения всех тем Финала в его мозгу! Так он делится с человечеством своим наивысшим счастьем!

Как Александр Македонский перед смертью мечтал превратиться в орла, чтобы с высоты птичьего полёта одновременно обозреть все завоеванные им царства, так и Моцарт желает с космической высоты обозреть одновременно все темы Финала! Примечательно, что Александру было тогда 32 года, как и Моцарту в период создания Симфонии «Юпитер»!

Из 66 тактов Коды полное совмещение тем занимает 20 тактов (стретта). Вначале стретты духовые трубят «кредо-лейтмотив», струнные же, разбившись на пять голосов, проводят остальные темы. Вскоре духовые сменяются контрабасами и литаврами (литавры дублируют ритм «кредо-мотива»). Это самое сложное место стретты – 10 видов инструментов играют каждый своё! Осилить труднейшую, «сверхчеловеческую» задачу под руководством Моцарта, инструменты за оставшиеся до конца Финала 16 тактов приходят к абсолютному согласию, причём нисходящие гаммы масонского «Ветра духа» проходят теперь дуэтом струнных и духовых в терцию, что символизирует «мировое единение» (масонская

«лейтфигура братства»). Это, видимо, означает, что только с помощью объединения усилий всех «наделённых высшим разумом индивидуумов» можно достичь всеобщей цели и влиться в «Гармонию мироздания». Человек и Космос становятся едины, образуют единый организм! Триумфальное до-мажорное *tutti* в маршевом ритме труб кульминационно провозглашает «Торжество разума», к которому и вела вся логика развития величайшей Симфонии Моцарта.

Название «Юпитер», данное Симфонии C-dur после смерти Моцарта неизвестно кем, оправдало себя – только сверхличность (становлению которой и посвящена Симфония), подобная богу-громовержцу Юпитеру, могла бы повести за собой человечество к светлому будущему. И Моцарт не только предсказывает эту сверхличность, но и сам на время Финала становится ею!

– Теперь зададимся целью проанализировать взаимосвязь трёх последних Симфоний Моцарта. Без сомнения, перед нами цикл (даже чередование тональностей Es, g и C сакрально – у Моцарта оно встречается неоднократно). «Космическая поэма», констатировавшая несовершенство землян, перешла в «Человеческую драму», проанализировавшую уязвимость и слабость обычного человека, а та, в свою очередь – в «Торжество разума», возникающее при восхождении человека к высшим сферам духовности!

Не будет почти никакой натяжки и в том, что 3 Симфонии «Великой параболы» по сути можно представить в виде одной гигантской «Сверхсимфонии». Что же будет её частями? Возвышенно-патетическая Симфония Es-dur – это как бы I часть, Allegro Сверхсимфонии. В ней действительно преобладает конфликтный характер, обычно свойственный первому Allegro. Симфония g-moll представляет глубоко психологическую II часть, выявляющую внутренний мир человека, что в общем-то характерно именно для средних частей Andante. А целенаправленная неудержимость Симфонии C-dur, равнозначная жизнеутверждающему характеру последних частей симфонического цикла, является идеальным Финалом! Теперь уже каждому понятно, что Моцарт не только глубокий музыкант, но и глубокий философ. Его «Великая парабола» действительно велика: из бесконечного Космоса – к Земле, с Земли – к бесконечности Космоса. Сама же дуга «Великой параболы» в виде трёх Симфоний 1788 года становится символом «Гармонии мироздания»!

Ну, а что можно в целом сказать о Симфониях Моцарта?

– Они очень разные. В большинстве – прекрасные. Не говоря о том, что многие из них на голову превосходили все ожидания XVIII века в симфонической области. Всё же попробуем перечислить те, мимо которых не должен пройти вдумчивый слушатель: «Ламбахская» G-dur, K.45-a, Симфония №19 Es-dur, K.132, Симфония №21 A-dur, K.134, Симфония №25 g-moll, K.183, Симфония №26 Es-dur, K.184, Симфония №29 A-dur, K.201, Симфония №31 «Парижская», K.297, Симфония №33 B-dur, K.319, Симфония №34 C-dur, K.338, Симфония №38 «Пражская», K.504 и, наконец, 3 Симфонии «Великой параболы» – №№ 39, 40, 41.

– Какие мы счастливые, что слышали всё это!... Листочек, смотри, мы не заметили на нашей НЛО вот этого нотного свитка! Может быть, его Вольфганг забыл? Давай, посмотрим, что там. Разворачиваю – это гимн какой-то, в F-dur, из трёх строф-куплетов. Перевожу с немецкого

заголовок: « Окончание ». Первые слова: «Соединим же руки, братья». Это же масонский гимн, приложение к «Маленькой масонской Кантате» К.623! До сих пор неизвестно, как он попал в Кантату и имеет ли вообще отношение к Моцарту. А ведь он стал государственным гимном Австрии!

– Без сомнения, свиток оставил Моцарт, он же как раз объявил нам, что собрался на важное масонское заседание! И забыл такой важный документ! Как же он там без него?

– А как ты думаешь, на планете какой Звезды Вселенной Моцарта заседают братья-масоны, друзья Вольфганга?

– Я думаю, что как раз на одной из планет этой последней, лучшей из его Кантат. Вон эта Звезда, видишь, в скоплении «Масонское братство», на краю Масонской Туманности? Я её давно заметил.

– Тогда поспешим туда, может быть, мы ещё успеем передать Вольфгангу забытый им свиток!

– Скорее в путь!

Прогулка XV (по масонской музыке)

– Ой, какая тёмная планета! Такой я во Вселенной Моцарта даже и представить не могла!

– Разве ты не заметила – на неё падает зловещая тень от огромной Чёрной Дыры!

– Да, теперь вижу. Темень ужасная! Но когда мы подлетали к планете Кантата К.623, я как будто бы заметила отблески свечей за горизонтом. Последуем туда! Придётся двигаться наощупь! Вот я уже вижу таинственное свечение, исходящее от поляны, на которой расположилась компания голубоватых призраков со знаками масонских отличий на передниках. Я где-то читала, что наиболее достойные масоны после смерти вновь объединяются, образуя на небесах новую «Великую ложу».

– Наверное, это она и есть. Подойдём поближе!

– Поближе не получается: невидимое силовое поле, наверняка исходящее от Чёрной Дыры, не позволяет приблизиться менее чем на тридцать шагов. Даже речь плохо слышна. Лица тоже с трудом разбираю, но всё же узнаю некоторые: учёный Игнац фон Борн, идейный руководитель венских масонов; писатель, барон Отто фон Гемминген, гроссмейстер ложи «К благотворительности», в которую вступил Моцарт возможно ещё в 1784 году; граф Франц Эстергази, гроссмейстер объединённой ложи «К вновь коронованной надежде», куда Моцарт попал по переводу 11 декабря 1785 года; граф Франц Тун, гроссмейстер ложи «К истинному согласию»; граф фон Зиккинген, известный Вольфгангу ещё с Мангейма; Йозеф фон Зоннельфельс, крупный чиновник; писатель Филипп фон Геблер, гроссмейстер венской ложи; Готфрид ван Свитен, директор придворной библиотеки и председатель придворной комиссии по образованию; литераторы Лессинг и Виланд; дирижёр Каннабих; идеолог Франц Цигенхаген; ботаник Йозеф фон Жакен и сын его Готфрид фон Жакен; композитор Йозеф Гайдн; аристократы князь Голицын и князь Лихновский; друзья Моцарта по последней ложе – коммерсант Михаэль Пухберг, чиновник Франц Хофдемель, художник и поэт Игнац Альберти, музыканты Антон и Максимилиан Штадлеры, актёры и сценаристы Людвиг Гизеке, Эмануэль Шиканедер, певцы Валентин Адамбергер, Бенедикт Шак и Франц Ксавер Герль.

– А Моцарта среди них не видно?

– А как же – он сидит рядом с Геммингеном! Заседание только ещё началось. В преддверии важной работы ложа, стоя, заводит вступительную песню «Союз нерасторжимый», К.148, написанную Моцартом на стихи Л.Ленца ещё в 1772 году.

– Как? За 11 лет до вступления в масонское братство? В шестнадцатилетнем возрасте?

– Представь себе! Музыковеды долго бились над загадкой этой песни, пока не пришли к выводу: это учебное сочинение, заданное Вольфгангу отцом, Леопольдом Моцартом. Леопольд предложил сыну разнообразные по характеру тексты, которые тот должен был переложить на музыку в подобающей манере. Среди них оказался и масонский текст. Вольфганг понял, что музыка к такому тексту должна быть простой, строгого гимнического склада, и в то же время возвышенной – обрати внимание на восходящую большую сексту во втором периоде строфы, признак благородства стремлений, и на каданс с задержанием на субдоминантовом аккорде, смягчающий концовку. Всё это черты его будущего масонского стиля. Песня легко поётся и легко перекладывается для трёхголосного мужского хора. Как раз в таком варианте мы её сейчас и слышим.

– Хорошо поют! Сразу видно, что масонская братия привыкла к трёхголосному пению. Когда же они пели, во время заседаний, что ли?

– Вначале заседаний, в конце работы ложи, во время масонских праздников и банкетов. Без хорового пения не обходилось ни одно собрание ложи. Во время трапез и церемоний звучала также инструментальная музыка, в основном, в исполнении избранных масонами духовых – фаготов, кларнетов и бассетгорнов. В общем, музыка представляла важную часть работы любой ложи.

Но вот песня подошла к концу, и председательствующий Игнац фон Борн объявляет заседание открытым. На повестке дня один вопрос: заслуживает ли Моцарт звания гротмейстера «Великой ложи на небесах»? Предлагается выслушать выступления докладчиков о его вкладе в масонское движение, прослушать его масонские сочинения и, наконец, выслушать отчёт самого Моцарта. После этого братство проголосует с помощью белых и чёрных шаров.

– Кто же будет докладчиком по первому вопросу?

– По-моему, первым встаёт Филипп фон Геблер. Он рассказывает о том интересе к литературе масонского толка, который пробудился у Моцарта ещё до непосредственного общения с масонами. Геблер был удивлён необыкновенным рвением семнадцатилетнего композитора, согласившегося написать музыку к его героической драме «Тамос, король Египта» во время недолгого пребывания в Вене в 1773 году. Оказалось, что юноша уже наслышан об этой драме от директора актёрской труппы Бёма, который читал ему отрывки из неё, находясь в Зальцбурге, причём ещё тогда Моцарт начал сочинять к ней музыку. Две хоровые сцены и пять инструментальных номеров, предложенные Геблеру, были им высоко оценены и рекомендованы к исполнению во время драматического действия. К сожалению, сама пьеса взволновала лишь сердца масонов, а широкая публика не поняла её возвышенных идей и не приняла спектакля. Музыка же «Тамоса» перехватила всё та же труппа Бёма для постановки пьесы Плюмике «Ланасса». Сам Моцарт позже возвращался к «Тамосу», пытаясь поправить дело, но к сожалению, из этой затеи опять ничего не вышло.

– Геблер, видимо, чего-то не договаривает, потому как заикается на каждом слове.

– Не может же он честно признаться братьям, что его нравучительная масонская пьеса была в своё время раскритикована даже масонами, как совсем слабая! А вот о музыке Моцарта к драме «Тамос, ко-

роль Египта», (К.173+К.345), такого не скажешь: она изумительна во всех отношениях. В этой музыке мы впервые замечаем, как Моцарт пытается выработать некий символический масонский музыкальный стиль, который, по его мнению, соответствовал бы тайному смыслу возвышенных идей братства. Удивительно, что ещё не будучи масоном, он определил (пока лишь сам для себя) многие особенности масонской музыкальной символики. Прежде всего, это тональности. Так, для первого Хора «Тамоса», воспевающего свет Солнца, он выбрал C-dur, а для двух последующих сцен – c-moll и Es-dur. Эти тональности и станут «главными масонскими» в дальнейшем. Три ре-минорные сцены прямо-таки ведут к Реквиему. А гимнический, величественный характер Хоров «Тамоса» своим складом предвосхищает масонские Хоры из Оперы «Волшебная флейта».

– Какие же предпосылки привели Моцарта к созданию столь серьёзного масонского произведения?

– Я думаю, что не только Вольфганг, но и его отец Леопольд, начиная с 1773 года, находился под влиянием многих персон, так или иначе связанных с масонством. Вот, например, Тадеуш фон Дюрниц, знатный барон из Мюнхена ещё в 1774 году вошёл в постоянный контакт с Вольфгангом, для начала заказав ему странную Сонату для фагота (одного из масонских инструментов) и виолончели, К.292. Как известно, потом Моцарт преподнёс ему 6 клавирных Сонат, одна из которых, Соната D-dur, К.284 даже посвящена барону. Дюрниц же в это время уже был членом крайне радикальной ложи мюнхенских масонов-иллюминатов, важной целью которых было привлечение в свои ряды деятелей искусства. Несомненное влияние оказал на Вольфганга и сам автор «Тамоса» Геблер, тоже иллюминат. Но наибольшее значение в формировании масонского мировоззрения Моцарта имело общение с иллюминатами-мангеймцами: Каннабихом, Лессингом, Виландом, Зиккингом, Дальбергом. Ключевой фигурой становится литератор и будущий дипломат, барон Отто фон Гемминген, с которым Моцарт сблизился в 1778 году, остановившись в Мангейме по дороге из Парижа в Зальцбург. Гемминген настолько подружился с Вольфгангом, который оказался всего на год моложе его, что вскоре молодые люди уже строили общие планы. Вольфганг, очарованный знатным покровителем, тут же переписывает ему в подарок струнный Квартет G-dur, К.80, Квинтет B-dur, К.174 и Вариации на тему Фишера, К.175. Гемминген в свою очередь предлагает Моцарту сочинить музыку к его стихотворной драме «Семирамида». Моцарт увлечён драмой настолько, что забрасывает остальные заказы и тут же приступает к сочинению. Он пишет отцу, что музыка к дуодраме (дуодрама – одна из разновидностей мелодрамы с декламацией, речитативами и хорами) почти завершена. Между прочим, при весьма загадочных обстоятельствах потом исчезли и партитура, и рукопись самой драмы. Мы можем только догадываться о содержании текста, в котором, конечно, идеи масонства должны были быть на первом месте. Вскоре друзья разъехались, но продолжали переписку до встречи в Вене в 1782 году. За это время Гемминген стал влиятельным магистром в иллюминатской ложе.

– А чем иллюминаты отличались от обычных масонов?

– Их организация была крайне радикальной, а потому законспирированной. Каждая ложа делилась на небольшие ячейки, возглавляемые

руководителями-наставниками. Члены одной ячейки не знали членов другой, хотя подчинялись общему магистрату. Поэтому иллюминаты пользовались паролями и даже в своём кругу с трудом входили в контакт, опасаясь провокаторов. У каждого была своя «партийная кличка», одолженная у героев древнеегипетской или греко-римской истории. Встречаясь, иллюминаты шёпотом проверяли друг друга приветствием «салют!». Если откликнулся – значит, свой. Главным иллюминатским днём-праздником считалось 1 мая – День провозглашения всеобщей солидарности в борьбе за единые права людей, бесплатный труд, ликвидацию частной собственности. Одной из задач Ордена была политическая борьба против врагов человечества и разума. Для достижения всеобщей свободы, равенства и братства не отвергались революционные методы, заговоры, убийства. Иллюминаты (с латинского – «просветлённые») считаются идейными вдохновителями и зачинщиками Французской буржуазной революции. Божественность иллюминаты признавали за Вселенским разумом, главным божеством почитали Солнце – венец Мироздания, но не запрещали верить и в Христа. Они отвергали Церковь (в том числе католическую), считая её излишней и доказывая, что человек способен общаться с божественными силами напрямую, без посредничества священнослужителей. Основной расцвет Ордена приходится на 1779-1783 годы, время правления баварского курфюрста Карла Теодора. Одно время Орден даже пытал надежду привлечь в свои ряды австрийского императора Йозефа II.

В 1784 году Карл Теодор, наслышанный о том, что Орден хочет помочь Йозефу II подчинить себе Баварию, издаёт указ, предписывающий закрыть все иллюминатские ложи. Но уже до этого указа многие иллюминаты, чувствуя опасность, перевелись в обычные масонские ложи, где им засчитывали и стаж, и звания, полученные в иллюминатских ложах.

– Как интересно! Но если в рядах иллюминатов существовала всеобъемлющая конспирация, то как же потом узнали, кто входил в их тайную организацию?

– Вот именно по последнему признаку, названному мной, и узнали: все бывшие иллюминаты сразу же получили высокие степени в обычных иоаннитских масонских ложах, как будто их из престижных гимназий перевели в обычные школы и повысили при этом на два класса! Но об этом я ещё расскажу тебе подробнее. Пока же мы должны уяснить себе одно: скорее всего, в 1778 году Вольфганг вступил в Орден иллюминатов, следуя за Геммингеном. С этого времени мы и должны отсчитывать его масонский стаж.

– Но разве внешне в его жизни и творчестве что-нибудь изменилось?

– Ещё как! Всё началось с того, что Моцарт перестал носить Орден Золотой шпоры, выданный папой Римским, и именовать себя его кавалером: не мог же он состоять в двух противоположных по мировоззрению Орденах одновременно! До этого фанатичный католик, он вдруг становится не только веротерпимым, но и проявляет повышенный интерес к «крамольному» лютеранству. Так, например, он пишет две немецкие церковные песни по примеру протестантских хоралов. Это «О агнец божий, твоя жизнь» и «Когда из Египта народ Израиля», К.343 на тексты псалмов. Обе песни не только окрашены тёплым чувством и выразительны, но и отличаются масонским характером мелодики.

В 1779 году Вольфганг снова возвращается к музыке «Короля Тамоса», начатой Хорами и Антрактами 1773 года. На сей раз он дополняет музыку к Мелодраме номерами в совершенно масонском духе. Именно об этом докладывает сейчас членам «Великой ложи» Геблер. Он вкратце напоминает собравшимся содержание драмы: Менес, король Египта, свергнут с трона мятежником Рамессом и, по общему мнению, убит. Однако в действительности он под именем Сетоса стал верховным жрецом Храма бога Солнца и при этом покровительствует любви своей дочери Тарсис и Тамоса, сына Рамесса, который после смерти отца становится мудрым правителем. Против Тамоса замысливается заговор князя Ферона и жрицы храма Солнца Мирзы. После многочисленных драматических перипетий заговор с помощью Сетоса разоблачён, после чего заговорщики Ферон и Мирза погибают, а Тамос вместе с Тарсис соединяются и возводятся на трон.

Сюжеты из истории Египта были излюбленными у масонов и особенно у иллюминатов. Сама же драма Геблера испытала сильное влияние культового масонского романа Террасона «Сетос», который непременно изучался в ложах. Моцарт наверняка читал этот роман ещё в 1773 году, когда ему было семнадцать лет. Драма Геблера «Тамос, король Египта» также отвечала всем принципам масонства. Её главный герой – не Тамос, а свергнутый бывший царь, верховный жрец Менес-Сетос, который, исходя из высших побуждений, возводит на трон сына своего злейшего врага Рамесса – Тамоса. Патриотизм, желание блага своей стране, всепрощение, высшая мудрость – вот что являет собой «просветлённый иллюминатскими идеями» верховный жрец храма Солнца. Моцарту всегда нравились образы таких мудрецов, достаточно вспомнить Заратро. Вот почему он с такой охотой приступил к созданию музыки.

– Насколько я понял, Геблер предлагал братьям-масонам послушать музыку «Тамоса». Невидимый оркестр начинается с Увертюры. Но разве Моцарт написал к «Тамосу» Увертюру?

– Ты, кажется, забыл о Симфонии-увертюре №26 Es-dur, K.184, сочинённой в 1773 году? Когда мы с тобой слушали её во время предыдущей прогулки, разве нам не бросились в глаза чуть ли не цитаты из Сцены Латников будущей Оперы «Волшебная флейта» в средней части Симфонии? Без сомнения – это и есть Увертюра к «Тамосу»!

Первое, что поражает – монументальный размах замысла. Музыкальные номера к «Тамосу» написаны для того же мощного оркестра, что и Симфония-увертюра: струнные, 2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, литавры. Хоровые сцены предназначены для большого смешанного четырёхголосного хора, поделенного на подгруппы с вычленением солистов и солирующих групп. Обидно, что такая громада средств (по тем временам действительно громада!) была брошена Моцартом на службу растянутой до 5 действий, запутанной драме Геблера.

Потрясение вызывает уже первый величественный Хор C-dur (№1) «Враг света, ночь, уж отступает пред тобой, Солнце!» – гимн Солнцу, который исполняют жрецы и жрицы в храме Солнца. Синкопы скрипок в самом начале символизируют восход солнца (как они напоминают схожие в первом появлении Царицы Ночи!). Тональность C-dur, которая призвана воспевать радость, очищение, просветление, здесь впервые заявляет о себе, как истинно масонская. Три сольных разнохарактерных

эпизода в G, F и C-dur заканчиваются торжественными припевами. Гимнический хоральный склад пения, ясность голосоведения, тщательная детализация текста, чёткая маршевость с применением пунктирного ритма – все эти черты предвосхищают до-мажорные Хоры Маленькой масонской Кантаты К.623 и Оперы «Волшебная флейта». Много общего также с «Гимном Солнцу» из Кантаты К.429. Таинственное тихое просветление завершает один из прекраснейших Хоров Моцарта.

Следующие затем 4 инструментальные пьесы – своеобразное следование за событиями драмы. Так, первая из них – Allegro c-moll (№2), относящееся к концу I акта, – противопоставляет возвышенный образ Сетоса (вступление c-moll с ритмом, аналогичным трём вступительным аккордам в Увертюре из «Волшебной флейты») и дикое смятение заговорщиков Ферона и Мирзы, воплощенное во II разделе, двухчастном Allegro c-moll. Пометка Моцарта гласит: «Мирза – женщина, а не дрожит. Ты мужчина – властвуй или умри!». Музыка Allegro напоминает бурные Увертюры Бетховена. Гром литавр, острые акценты, сильнейшие контрасты подчёркивают драматизм ситуации. Лишь побочная тема мягка и благородна (это тема великодушного Сетоса). Редкая по красоте и мощи музыка!

Вторая инструментальная пьеса, нежное Andante Es-dur (№3) выявляет благородный характер молодого Тамоса. Она относится к началу II акта, повествующего о любви Тамоса и Тарсис. Как тут не вспомнить Арию Тамино «с портретом», тоже в Es-dur: тот же размер $\frac{3}{4}$, те же взлёты на большую сексту с последующими плавными заполнениями мелодии, то же сладостное томление юного сердца! Прекрасное соло гобоя рисует портрет нежного, возвышенного героя. Однако и тут не обошлось без драматических вкраплений в виде серии резких, мощных аккордов, дважды перебивающих лирическое течение Andante.

Третья из пьес, Allegro g-moll (№4), относящееся к III акту, изображает тревожную сцену, иллюстрирующую предательский разговор Мирзы и Ферона. Бушующая, с ужасающей быстротой несётся дико возбуждённая, пронизанная пульсированием подлинно моцартовского своенравного ритма музыка. Нервы заговорщиков явно на пределе! Во II разделе Allegro на фоне тревожного сопровождения предполагается мелодекламация Тарсис, пытающейся разобраться в своих чувствах.

Четвёртая пьеса из IV акта – Allegro d-moll (№5) – призвана передать всеобщее замешательство, последовавшее за попыткой Ферона привлечь на свою сторону Тарсис. Одна из самых демонических пьес Моцарта приковывает слух с первых же звуков: мы слышим резкие аккорды, похожие на удары молота. Страх ощущается физически. Неожиданно демонические мотивы уступают место задушевной песенной теме: это мольба Тарсис. Становясь своеобразным рефреном, тема мольбы снова и снова вклинивается в сатанинскую музыку заговорщиков. Последовательное появление темы мольбы в новых тональностях не может не изумлять новизной музыкального воплощения: хроматическое сползание каданса темы каждый раз как бы «спотыкается» о невидимое препятствие, но настойчиво возвращается – уже в иной тональности! Терпкое, непривычное, иррациональное звучание музыки этого раздела выводит музыку Allegro d-moll из музыкального контекста века Просвещения прямо в XXI век. Внезапно d-moll сменяется сверкающим D-dur: перед Тарсис встаёт образ Тамоса, противостоящего заговорщи-

кам. Несомненно, Allegro d-moll – одна из гениальнейших новаторских пьес Моцарта!

Следующие 3 номера музыки к «Тамосу» относятся к последнему V акту. Он начинается с изумительного Хора D-dur (№6) «Божество, могуществом превыше всех», написанного Моцартом ещё в 1773 году. Это настоящий патриотический гимн, всеобщая благодарственная песнь в честь храма Солнца, одарившего страну новыми надеждами на светлое будущее. Средняя часть Хора покоряет наивной, идиллической задумчивостью. Как будто три Мальчика из «Волшебной флейты» ненадолго залетели сюда, чтобы проверить, всё ли в порядке! Потом повторяется I раздел Хора. Эйнштейн недаром сравнивает завершение этого ликующего Хора с «Одой к радости» из Финала 9 Симфонии Бетховена – так много в нём праздничной, взрывчатой энергии масс. Оркестровая Кода смягчает общий экстаз, постепенно уводя шествие за горизонт. Очень красиво!

Седьмой и восьмой номера созданы Моцартом уже в 1779 году по собственному желанию. В первом из них он решил прокомментировать музыкой конец богоульствующего Ферона. Allegro d-moll (№7-a) последовательно изображает бурю, и на её фоне – демоническую натуру Ферона, не желающего смириться перед неизбежным. В конце могучие гаммообразные ходы символизируют гибель Ферона от удара молнии.

Восьмой, последний номер «Тамоса», Хор благодарения (№7-b) «Ihr Kinder des Staubes, erzittert» Вольфганг сочинил, видимо, на собственный текст, так как в драме Геблера он отсутствует. Необычное, показательное рвение истинного масона-иллюмината В.А.Моцарта! Ведь Геблер даже и не намекал на создание этого заключительного Хора, он считал, что музыки к «Тамосу» и так предостаточно! Но Вольфганг рассуждал иначе – ему хотелось поставить последнюю победную точку в драме именно завершающей, монументальной всеобщей песней мольбы. Хор предваряется аккомпанированным Речитативом d-moll Главного жреца в особой манере: перед нами смесь устрашающего тематизма Командора из будущего Финала II акта Оперы «Дон-Жуан» и благородного тематизма Зарастро из будущей «Волшебной флейты»! Основанным на масонских лейтфигурах запевом Жрец открывает египетскую храмовую мистерию с жертвоприношениями и обрядами, посвященными богу-Солнцу. Он требует от народа благоговения перед божеством. Хор присоединяется к нему и молит защитить нового короля Египта. После окончания запредельно мистической тихой Молитвы хора звучит громовой аккорд в D-dur, открывающий устремлённую Коду – завершение Хора, прославляющее Солнце и нового правителя Египта. За всеобщей радостью ощущается смирение и вместе с ним уверенность в силе и мудрости короля Тамоса.

В целом, музыка «Тамоса» оставляет впечатление чего-то феноменального. После её прослушивания трудно вернуться к действительности: она, как магнит, притягивает к себе снова и снова. И такой эзотерический шедевр не исполняют в концертах! А ведь за те 40 минут, в течение которых звучит несравненная музыка «Тамоса», многие меломаны навсегда пересмотрели бы своё отношение к Моцарту!

Итак, Моцарт сделал в «Тамосе» упор на Хоры, и это не случайно – масонами превыше всего ценились именно Хоры, способные сплотить людские массы в едином стремлении к высоким целям. Слышишь, как Геблер превозносит масонской братии Хоры «Тамоса»? Все одобряюще

кивают головами и аплодируют.

– А я вот о чём подумал: не потому ли в следующей за «Тамосом» Опере «Идоменей» такое значение приобретают хоровые сцены?

– И я подумала об этом же. Моцарт решил как бы продолжить линию «Тамоса» в Опере-сериа. Мюнхен, заказавший Оперу Моцарту, в пору «Идоменей» представлял собой мировой центр иллюминатской пропаганды, влияние которой распространялось на юг Германии и Австрию. Хоровыми сценами второй половины своей Оперы Моцарт напрямую обратился к «просветлённой» части мюнхенской публики. Содержание «Идоменей» было созвучно иллюминатским идеям: высококонкретный Идамант не только прощает своего отца-клятвopреступника, но и готов пожертвовать жизнью ради всеобщего мира и счастья. Народ во главе со жрецами храма Нептуна – это высшая инстанция, мировая совесть, от которой неотделима мечта о просвещённом, справедливом властителе. В этом отношении «Идоменей» – претеча «Волшебной флейты», главного масонского произведения Моцарта. Особо выявляет «масонский дух» III действие. «Хор народной скорби» №24 c-moll многими приметам (включая тональность) соотносится с «Траурной масонской музыкой», созданной через 5 лет. Похоронный ритм, медленно нарастающее *crescendo*, приводящее к возгласам взрывной силы, минорный вариант масонского «мотива отталкивания» в начале хорового пения, звучащий в оркестре «мотив воскрешения» (12такт), остигатное звучание квинтового тона (признак отрешённости) и, наконец, подмена до-минорного трезвучия до-мажорным в последнем такте – вот сколько чисто «масонских черт» использовано в полном мистики Хоре. За ним под «Марш жрецов» F-dur начинается сцена жертвоприношения. И в Марше, отголоски которого проникнут и в аналогичный Марш «Волшебной флейты», мы снова сталкиваемся с масонским характером музыки. «Тихая» торжественность, сосредоточенность, смягчённый пунктирный ритм, скрытая хоральность – только такой марш мог передать сакральный, мистический смысл жертвоприношения. Финал Оперы – настоящая жреческая, дохристианская мистерия наподобие тех, которым подражали иллюминаты в ложах магистров. Им-то уж точно был понятен высокий эзотерический смысл таинственно-сумеречного Хора, на фоне которого Идоменей обращает свою мольбу богам!

Так, ещё за 5 лет до официального вступления в венскую ложу Моцарт становится настоящим пропагандистом масонских идей. Но главное, он уже не только овладел масонской музыкальной «лексикой», выработанной масонами-музыкантами до него, но и изобрёл ряд новых семантических фигур, связанных с масонской символикой. Так постепенно складывается его уникальный и неповторимый «масонский язык», наложивший огромный отпечаток на его дальнейшее творчество.

– Однако обрати внимание на происходящее в «Великой ложе»: Геблер садится, а его сменяет следующий докладчик – барон Готфрид ван Свитен, венский дипломат, меценат, директор императорской библиотеки, советник Йозефа II. Давай прислушаемся!

Ван Свитен начинает доклад с того, что он и его ближайшие друзья были весьма рады приезду Моцарта в Вену в марте 1781 года. Они уже были наслышаны об «Идоменее» и не могли дожидаться, когда Моцарт познакомит их с нашумевшей в Мюнхене Оперой. Наконец, Моцарт исполнил фрагменты из неё во дворце графини Тун. Директор театра

Розенберг, Зонненфельс и сам барон были потрясены музыкой хоровых сцен. Зная о приверженности Моцарта высоким идеям масонства (обрати внимание, как ван Свитен тут же переглянулся с Геммингеном и Геблером!), он тут же пригласил Моцарта к себе в ближайшее воскресенье. С тех пор по воскресеньям Моцарт регулярно посещал дом барона, который знакомил его с лютеранской духовной музыкой, в частности, Генделя и И.С.Баха. Каждое воскресенье они заседали (тут выражение лица ван Свитена становится полным значения и тайны),...изучая музыку.

– Только ли музыку? Ведь ван Свитен был влиятельным иллюминатом, связанным с мюнхенской «Верховной ложей»! Попросту говоря, Моцарт из рук мангеймско-мюнхенского брата Геммингена перешёл в руки венского брата ван Свитена. Музыка стала лишь прикрытием таинственных воскресных иллюминатских заседаний в доме барона.

Вскоре Моцарт начал и сочинять для этих заседаний: **каноническое Adagio F-dur, K.410, 5 Дивертисментов для двух бассетгорнов и фагота K.439-b и Adagio B-dur для двух кларнетов и трёх бассетгорнов, K.411** стали первыми пьесами такого рода. Тройной и пятерной составы исполнителей были связаны с символикой чисел 3 и 5, почитаемых масонами. Сама музыка этих пьес таинственна, строга и эзотерична. Она явно предназначалась для масонских ритуалов (музыка этих произведений описана в Прогулке X). **Фуга c-moll, K.426 для двух клавиров** (описана в Прогулке III), вскоре созданная Вольфгангом – тоже эзотерическое сочинение. В ней использован целый ряд масонских лейтфигур. Однако субъективная, нервная страстность высказываний и полная отчаянья кульминация выдают нам душевные переживания Моцарта, вовлечённого в опасную игру: именно с этого момента за ним начинает следить зловещее иллюминатское «Всевидящее Око»! Фактически, у Вольфганга начинается двойная жизнь: первая касается его артистической карьеры, светского и открытого времяпровождения, вторая – таинственная, подпольная, полная духовных и мистических откровений и известная лишь горстке венских иллюминатов!

– Как раз сейчас ван Свитен рассказывает собравшимся о новом интересе Вольфганга к искусству протестантов Генделя и И.С.Баха, о его отходе от католических догм, которые так довлели над ним в Зальцбурге. Даже католическая **Большая Месса c-moll** стала наполовину сочинением, написанным в традициях протестантской церкви. Мало этого, в хоровые фрагменты Мессы проникли масонские фигуры. Так, модулирующий двенадцатитактовый Хор «Gratias» и Хор «Qui tollis» имеют оркестровое сопровождение, схожее с фигурациями «Масонской траурной музыки». Первая тема «Cum sancto spiritu» C-dur представляет собой вариант важнейшего масонского символа, «Мотива ступенчатого восхождения» (I–IV–III–VI–V–IV–III), а в «Sanctus» между репликами хора низкотембровые духовые вставляют и вовсе узнаваемые каждым масоном фразы из параллельных терций с характерным ритмом троекратного стука (так аддепт стучится в дверь при вступлении в ложу).

– Очень подозрительным кажется и то обстоятельство, что Моцарт не дописал в Большой Мессе «Credo», остановившись на «Et incarnatus».

– Во время моего долгого пребывания в тёмном ящике мне довелось выслушать множество версий того, почему Моцарт не дописал «Credo». Часть музыковедов была склонна к тому, что он не успел дописать «Credo» из-за нехватки времени перед поездкой в Зальцбург. Наив-

ные! Моцарт за 4 часа написал Увертюру к «Дон-Жуану» из 292 тактов, причём начисто! А тут – не успел сочинить около 200 тактов оставшегося «Credo» притом, что в Зальцбурге у него в запасе имелась лишняя неделя на подготовку исполнения Мессы?! Другая часть музыковедов твердила, что Моцарт не дописал Мессу, как и все остальные опусы, посвященные жене. И в этом есть доля правды. Но почему же тогда он бросил именно «Credo», после которого дописал следующую за ним часть – «Sanctus»?

– Это станет ясно, когда мы откроем текст «Credo». Посмотрим, перед какой фразой остановил его сочинение Моцарт. Вот она: «Верую и в единую святую, вселенскую (catholicam!) и апостольскую церковь». Во всём тексте Мессы это единственная фраза, упоминающая католическую церковь! Но в 1783 году Моцарт уже не мог признать себя верующим в католическую церковь: иллиминаты вообще игнорировали инстанцию «церкви», считая, что общение с божественными силами должно осуществляться без посредников, один на один. Недаром Моцарт позже музыке Большой Мессы адресовал совсем другой (и не латинский, а итальянский, возможно, написанный Лоренцо да Понте) текст «Кающийся Давид», соответствующий иллиминатскому духу. Так католическая Месса с-moll, К.427 в 1785 году превратилась в Кантату «Кающийся Давид», К.469 с содержанием, близким масонству.

Но послушаем продолжение речи Готфрида ван Свитена.

– Теперь он перечисляет обработки протестантских хоровых сочинений Генделя, сделанных Вольфгангом под его руководством: «Ацис и Галатея» К.566, «Мессия» К.572, «Ода св. Цецилии» К.592, «Праздник Александра» К.591. Упоминает он и обработки Фуг И.С.Баха К.404-а, К.405, сделанные Вольфгангом по его просьбе в 1782 году. Он высоко оценивает масонскую деятельность Моцарта 1781-1786 годов. Кажется очень странным, что он даже не упоминает о масонской музыке, созданной Моцартом в 1788-1791 годах, как будто её и не было! Поведение ван Свитена наводит на тревожные мысли. Его похвальба деятельности Вольфганга кажется неискренней, вымученной, неестественной. Он ни разу даже не глянул в сторону сидящего Моцарта, как будто и не о нём говорил!

Наконец, ван Свитена сменяет Отто фон Гемминген. Сейчас мы многое узнаем! Сначала Гемминген рассказывает собравшимся о том интересе к идеям масонства, который он обнаружил у Вольфганга ещё в 1778 году в Мангейме (тут Гемминген бросает полный значения взгляд на Вольфганга, как бы приказывая тому помалкивать). С тех пор он поддерживал связь с Моцартом через своих поверенных, пока в 1783 году снова не встретился с ним уже в Вене, куда Гемминген окончательно переехал с желанием тут же создать свою ложу.

– Почти сразу же он становится руководителем ложи «К благотворительности», в которую потом вступил Моцарт. Это тем более странно, что в «добенский» период Гемминген не был членом масонской ложи вообще! Всё это свидетельствует о том, что высшие масонские круги Вены были не только осведомлены о тайном «Союзе иллиминатов», но, судя по всему, ещё и подчинялись его руководству! Однако о связи руководителей лож обычные масоны-иоанниты ничего не знали. Так как в ту пору иллиминатские ложи уже подверглись гонениям, Гемминген не мог открыто причислить себя к их рядам, но под прикрытием организованной им в Вене масонской ложи продолжал подпольную иллиминат-

скую деятельность, собрав с Игнацем фон Борном, Мекленбургом, Геблером и Зонненфельсом (тоже иллиуминатами) всех, кто был так или иначе причастен к их прошлому объединению. Иллиуминаты не только контролировали друг друга, ежемесячно докладывая о поведении и проступках известных им членов высшему руководству, но ещё и регулярно отчитывались о проделанной ими самостоятельной работе на благо подпольной ложи. Открытому, доверчивому и дружелюбному Моцарту наверняка не были симпатичны иезуитско-инквизиторские методы этой мстительной, полной провокаторами организации. Однако деваться уже было некуда: до конца жизни за каждым его шагом теперь следило невидимое, но всевидящее и карающее Око.

Даже здесь, на собрании «Великой масонской ложи» Гемминген не имеет права раскрывать тайны иллиуминатов. Заметь, что он ни разу не употребил слово «иллюминат», как, впрочем, не употребили его и Геблер с ван Свитеном. Видно, и на небесах братьев-иллюминатов контролирует «Всевидящее Око»! Вот почему он так многозначительно взглянул на Вольфганга в начале своего доклада, напоминая тому, что тайна даже здесь должна остаться тайной. Но послушаем продолжение его речи.

— Сразу же по приезде в Вену Гемминген находит Моцарта и, удивившись в его лояльности, предлагает сочинить Кантату для масонов (он же боится сказать: иллиуминатов!) «Тебе, душа мироздания, о Солнце!» на слова Лоренца Леопольда Хашки. Гемминген сожалеет, что, начав столь великолепное сочинение, Моцарт по неведомым ему причинам не довёл его до конца. Но всё равно — даже те два номера, которые сумел написать Моцарт, заслуживают всеобщего внимания и должны быть прослушаны «Великой ложей». Невидимый оркестр в составе струнных, флейты, кларнета, фагота, двух гобоев и двух валторн исполняет короткое вступление.

— На самом деле, в партитуре Кантаты «Dir Seele des Weltalls» («Тебе, душа мироздания, о Солнце»), K.429 нет вступления (его приписал М.Штадлер уже после смерти Моцарта), а сразу вступает мужской трёхголосный хор в Es-dur. Величественный Хор изумляет новизной музыкального воплощения, хотя у него был смысловой прототип — Хор №1 из музыки к драме «Тамос, король Египта», славящий Солнце. Его стиль полностью совпадает со стилем Хоров из будущей «Волшебной флейты». Новые черты сразу же бросаются в глаза: размашистые ходы по тонам тонического трезвучия, символизирующие масонскую уверенность, твёрдость убеждений; скачки вверх на большую сексту и октаву (символы надежды и радости); движение голосов параллельными секстами (мотив масонской дружбы); прерванный кадансовый оборот с отклонением в VI ступень (признак тайной многозначительности и недоговорённости); хоральный склад фактуры (масонское единство помыслов) в сочетании с размашистыми фигурациями в пунктирном ритме (неуклонное движение вперёд, несмотря на препятствия); песенная, но чеканная мелодика без «украшений» (кроме единственного группетто в оркестре, означающего «всплеск масонской радости»); канонизированные построения и имитации, приводящие к кульминационному единению голосов; уменьшение роли доминантовой гармонии в пользу аккордов II, IV, VI ступеней, привносящих эзотерический, таинственный оттенок в музыкальные высказывания. Этим Хором Моцарт окончательно утверждает свой новый, уникальный и неповторимый «масонский почерк», что

делает это произведение одним из эталонов масонской семантики.

Экстатическое чувство сопричастности к радению масс охватывает слушателя уже в первой половине Хора. В среднем разделе общий торжествующий порыв внезапно сменяется тихим, таинственным моментом отрешённости. После паузы вновь повторяется I раздел, теперь ещё более эмоциональный благодаря взлёту мелодии у теноров на септиму вместо первоначальной сексты. Взлетающая, возбуждённая переключка голосов в самом конце кульминационно сменяется их полным согласием. Так ярко завершается один из прекраснейших Хоров Моцарта.

Пантеистический характер текста наложил отпечаток и на II часть Кантаты, Арию тенора (сопрано) B-dur, $\frac{3}{4}$ «Спасибо тебе от нас за радость». Трогательную мелодию неторопливой, диатонической Ари-песни можно сравнить разве что с пением трёх Мальчиков из «Волшебной флейты», тем более что и рассчитана эта Ария, скорее всего, на мальчишеский голос. В среднем разделе связи с характером музыки «Волшебной флейты» ощутимы вплоть до мелочей.

Ещё одна существенная деталь: и Ария, и предыдущий Хор начинаются с затактовой кварты V-I. Такое волевое начало (ход V-I был потом унаследован для множества гимнов, например, для Гимна России) отныне становится почти обязательным как для масонских Арий (см. начала в К.483, №3 из К.619, Арии Зарастро №10, Терцета №19, речитатива Зарастро перед финальным хором), так и для Хоров (хоровой припев К.483, хоры в Финале I действия, Хор жрецов №18 в «Волшебной флейте», Хор №5 из «Милосердия Тита»).

Третья часть Кантаты, Дуэт двух теноров F-dur, обрывается после такта 17. Судя по тональному плану (Es – B – F), Кантата должна была состоять из пяти частей.

– Почему же Моцарт не закончил такую замечательную Кантату?

– В это время, сблизившись с автором стихов иллюминатом Хашкой, Вольфганг понял всю низменность натуры нового знакомого. До приезда в Вену Лоренц Хашка был католическим монахом и преподавал в иезуитской гимназии в Кремсе. После роспуска иезуитского Ордена он перекинулся в иллюминаты, переехал в Вену и занялся стихотворчеством. «Гимн Солнцу» (одна из его лучших од) произвёл большое впечатление на Моцарта, с энтузиазмом взявшегося за необычную Кантату. Для иллюминатов культ Солнца имел первостепенное значение, ведь недаром они считали себя сыновьями Солнца, главного божества, призванного «просветлять», «иллюминировать» их души. Из любопытства Вольфганг решил ознакомиться с остальной поэзией Хашки. Тут его ожидало неприятное открытие: стихи Хашки содержали злобные выпады против Папы Римского, духовенства, католицизма вообще. В голове у Вольфганга не укладывалось, как мог католический монах так яростно хулить пусть уже и опостылевшую ему католическую церковь! Почувствовав в поэзии Хашки «фальшивую ноту», Моцарт бросил сочинение с такой любовью начатой Кантаты. Больше с Хашкой он не общался, как будто знал наперёд, что тот всех предаст и в скором времени станет полицейским осведомителем и доносчиком. Самое смешное, что этот ярый безбожник и республиканец по убеждениям потом создал Гимн «Боже, сохрани нам императора Франца», прославляющий католический австрийский правящий дом! Как выясняется, в рядах Ордена иллюминатов было немало таких оборотней, провокаторов и авантюристов. Хорошо хоть этого

Вольфганг вовремя раскусил.

Примечательна дальнейшая судьба моцартовской партитуры Кантаты К.429. Её автограф в XIX веке находился в частном собрании в Вене. В 1935 году анонимные лица из США начали серьёзнейшие переговоры с владельцем о продаже автографа, предлагая огромную цену. Предусмотрительный владелец сделал фотокопию рукописи, после чего продал её загадочным покупателям. С тех пор местонахождение рукописи неизвестно.

– Если бы мне поручили разыскать её, я бы не растерялся: наверняка рукопись приобретена в качестве предмета культа для «Верховной ложи» иллюминатов XX века! Я уверен, что свои секретные заседания члены ложи до сих пор начинают исполнением «Гимна Солнцу»!

– Твои догадки впечатляют. Но вернёмся к докладу Геммингена. Что интересного он ещё сообщает братьям?

– Гемминген расхваливает музыку неоконченной Кантаты. Теперь он сообщает, как рекомендовал принять Моцарта в организованную им масонскую ложу «К благотворительности». Орден требовал исполнения семи «должностей»: повиновение; познание самого себя; отвержение от гордыни; любовь к человечеству; щедрость; скромность; любовь к смерти. 14 декабря 1784 года Вольфганг был принят учеником, а 7 января 1785 года, то есть через 3 недели, стал подмастерьем. А ещё через три месяца он получил звание Мастера! Небывало быстрое продвижение (обычное продвижение по трём степеням занимало от трёх до семи лет!)? Гемминген уверяет собравшихся, что Вольфганг заслужил в среде ложи отличную репутацию благодаря своей масонской музыке, которую уже тогда многие знали и ценили (вот уж неправда – масоны ложи пока не знали ни одного масонского сочинения Моцарта!), поэтому братья и продвигали его такими темпами.

– Не может же он признаться, что попросту засчитал Моцарту его семилетний иллюминатский стаж, как засчитали и ему самому по прибытии в Вену!

– Теперь Гемминген рассказывает, как на время уехал из Вены и перевёл членов своей ложи в ложу «К истинному согласию» самого Игнаца фон Борна, признанного идейного вождя венских масонов.

– Борн, сам иллюминат со стажем, конечно, был рад произвести в Мастера иллюмината Моцарта (по иллюминатским градациям степень Мастера соответствовала степени Магистра). Вообще Мастер – фигура уже крупная: он мог спокойно посещать любую ложу в любом городе, даже государстве, был вхож в «Верховные ложи», имел право организовать свою собственную ложу, рекомендовать к принятию в ложу любых лиц от своего имени. Вскоре Вольфганг и впрямь воспользовался своим правом: он рекомендовал в ложу своего отца Л.Моцарта, приехавшего к нему погостить.

– Сейчас Гемминген как раз говорит об этом. Вновь вернувшись в восстановленную ложу «К благотворительности», Моцарт тут же позаботился о принятии в неё своего отца. По ходатайству Вольфганга (не забудем, что отец был гражданином другого государства, что усложняло процесс принятия) Леопольду было разрешено (ну как тут не применить пошловатое выражение – «по благу»!) пройти масонские степени в ускоренном порядке: 6 апреля 1785 года он стал учеником, а 16 апреля – уже Мастером! Небывалый в истории масонства случай! Вольфганг же,

радуясь за отца, сочинил в честь его приёма в подмастерье мasonicкую песню «Gesellenreise».

– Гемминген упомянул песню «Путь подмастерья» К.468 на слова поэта-иллюмината Ф.Рачки. Полная внутреннего достоинства благородная песня, как и положено у масонов, состоит из трёх строф. Уже знакомые нам черты делают мелодию «масонской»: размеренный ритм, простота мелодии, задушевность, закономерные «мотив отталкивания» в запеве и скачок на б.б в припеве.

– А сейчас Гемминген знакомит братьев с историей Кантаты «Радость масона» на текст Франца Петрана, сочиненной Моцартом в апреле 1785 года. Она была написана в честь заслуг Игнаца фон Борна, в апреле награждённого Йозефом II орденом за изобретение нового метода амальгамирования. В целях благотворительности партитура была позднее опубликована в пользу бедных. Гемминген славит председательствующего Борна, братья встают. Великий Мастер Борн, пользуясь торжественной паузой, объявляет: «Тьму победим светом!» Братья рукоплещут 3 раза по 3 хлопка. Видимо, таков масонский ритуал перед совместным пением.

– Значит, сейчас зазвучит Кантата «Радость масона» К.471 для тенора, мужского хора, струнных, 2 гобоев, 2 валторн и кларнета. Давай слушаем!

– Здорово! Хотя я и не масон, да и слов рефрена не знаю, но не мог промолчать и запел припев вместе с хором, подчиняясь всеобщему радостному ликованию!

– Хоровой рефрен в конце Кантаты даже зовёт в весёлый пляс! Ты разве не обратил внимания на то, что в конце все братья взяли за руки, перекрестив их плетнём (это и есть «братская цепь»!), и начали притопывать рядами, подражая ритуальным танцам дохристианских мистерий? Этот озорной рефрен для того и был задуман Вольфгангом: он знал, что в ложе Борна заседание закончится весёлой пирушкой с большим количеством вина. Так было заведено у масонов конца XVIII века.

Но не только залихватским рефреном очаровывает эта Кантата. Первый её номер, Соло тенора (ариозо), состоящее из двух разделов, впечатляет не меньше. Ты, наверное, обратил внимание, как Адамбергер, лучший певец ложи, постоянно простирал руки в сторону Борна. Каждая фраза I раздела начинается примерно так: «Взгляните! Перед нашим взором исследователь, каких мало!», «Взгляните! Перед нами человек, каких мало!». Декламационный характер пения на удивление выразителен. Рельефно и эмоционально каждое предложение. Сердечность, искренность, естественность отличают каждое построение замечательного ариозо. Неожиданно оркестровые модуляции меняют восторженную окраску: наступает момент раздумья. «Чем же ещё велик наш брат? Любовью к братьям. Любовью к человечеству». Впервые в масонскую музыку проникла поэтичная, полная грёзы кантилена. Идеал человека «по Моцарту» как раз находится здесь, в сфере любви, а она – серьёзна, трепетна, минорна. Возврат к мажору приходится на слова «Вот это триумф масона!». Начинается II раздел ариозо – ликующее прославление лучшего из братьев. Темп ускоряется, музыка становится плясовой. Братья вслед за тенором «заходятся» от радости, бурным рефреном завершая чудесную, во многих местах «психологическую» Кантату. Хочется отметить и замечательные оркестровые фрагменты Кантаты, выдержанные в едином пружинистом, пунктирном ритме. Вольфганг как

никогда постарался, и это неспроста: при исполнении Кантаты в ложе Борна присутствовал его отец. «Не упасть перед папой лицом в грязь» было делом чести, папа должен был удостовериться, как «вырос» его сын за 5 венских лет самостоятельности. Наверное, Леопольд был польщён той ролью, которая выпала Вольфгангу в ложах – все братья уважали и обожали его сына за бескорыстное служение Ордену. Не забудем, что за свои многочисленные масонские сочинения Моцарт никогда ничего не получал. Как истинный масон, он дарил свою музыку братьям, и при этом качество музыки с каждым разом улучшалось. Ни одного проходного, чисто корпоративного сочинения – всё написано с серьёзным творческим подходом, вдохновенно, от души.

– Обрати внимание, слово после доклада Геммингена берёт сам Игнац фон Борн, действительный придворный советник, ученый-минералог с мировым именем, душа масонского движения в Вене, и как мы знаем – иллюминат. Основатель первой венской ложи добился признания масонского Ордена Йозефом II, который, правда, своим указом предписал слить восемь венских лож в три. В одной из них, «К вновь коронованной надежде», с гроссмейстером Францем Эстергази, оказался теперь и Моцарт. Вскоре Вольфганг уговорил и Йозефа Гайдна вступить в ложу. Под натиском Вольфганга тот стал масоном, но без фанатичной преданности Ордену: в отличие от Моцарта он так и не сочинил ни одного масонского произведения.

Борн рассказывает, что сразу после реорганизации лож наступили трудные времена. Неожиданно один за другим умирают гроссмейстеры двух лож герцог Мекленбург-Штрелиц (6 ноября 1785 г) и канцлер Франц Эстергази фон Галанта (7 ноября 1785 г). Моцарт тут же пишет «Масонскую траурную музыку», которая была исполнена в объединённой ложе 17 ноября в память о почивших. Единственное чисто симфоническое масонское творение стоит особняком посреди остальной масонской музыки Моцарта. Оно предназначено для большого оркестра из струнных и духовых (2 гобоя, кларнет, бассетгорн, контрфагот, 2 валторны). Борн отмечает «великую силу сего музыкального памятника безвременно почившим братьям» и предлагает членам «Великой ложи» выслушать «Траурную музыку» стоя.

– Давай послушаем и мы. Действительно, **«Масонская траурная музыка» c-moll, K.477** – произведение редкой глубины, по силе воздействия сопоставимое разве что с Реквиемом. Тяжеловесный размер 2/2, медленный темп, патетический до-минор, отягощённый IV повышенной ступенью и уменьшенным септаккордом, пунктирный «похоронный» ритм – всё призвано пробудить в душах слушателей глубочайшую скорбь. Однако мажорная сфера здесь тоже проявляет себя, вскрывая тайный смысл масонского отношения к смерти: она – лучший друг масона, дарящий ему воскрешение и бессмертие. Единство трёх ипостасей бытия – жизни, смерти и бессмертия – символически выражено балансированием между мажорной и минорной сферами. Одна вырастает из другой, вызывая ощущение высокого духовного подвига, позитивной мужественности, силы. В небольшом по объёму (67 тактов) произведении использовано наибольшее число масонских лейтфигур, начиная с залигованных параллельных терций («узы братства») в начале и заканчивая «мотивом воскрешения» и подменой минорной терции на мажорную в конце. Ритм троекратного стука, движение параллельными секстами и секстаккорда-

ми, размашистые широкоинтервальные фигурации – масонские фигуры можно перечислять и перечислять. Важно, что здесь они являются не только знаками, понятными лишь посвящённым, но и взаимосвязанными «кирпичиками» целостной музыкальной организации. Язык фигур, идущих одна за другой, образовал особый стиль, совершенно отличный как от стилей других композиторов, так и от стиля остальных произведений Моцарта.

Теперь, когда нам стали известны почти все из масонских фигур, не мешало бы их перечислить, нам это очень пригодится впоследствии. Итак, вот они:

- 1) «уверенность масона» – размашистые ходы по тонам тонического трезвучия;
- 2) «мотив братства» – движение параллельными терциями;
- 3) «мотив дружбы» – движение параллельными секстами;
- 4) «узы братства» – залигованные терции с задержаниями;
- 5) «признак отрешённости» – остинатное звучание квинтового тона на фоне тонической гармонии;
- 6) «всплеск радости» – группетто;
- 7) «возглас надежды» – скачок вверх на б.6;
- 8) «мотив воскрешения»: V – VI – VI+ – VII – VII+ – I;
- 9) «мотив отталкивания от препятствий при продвижении к Истине», МО: I – IV, I – V, I – VI (есть и другие варианты);
- 10) «мотив ступенчатого восхождения», МСВ: II – I, III – II, IV – III (со многими вариантами);
- 11) «ветер духа», ВД – стремительное гаммообразное движение вниз (ветер от бога, восточный) и вверх (ветер от человека к богу, западный). Среди вариантов – гаммы с уступами, например, вниз: I – VII – VI – V, VI – V – IV – III, IV – III – II – I;
- 12) «многозначительная тайна» – прерванный каданс, ведущий к VI ступени;
- 13) «блаженство избранных» – движение вниз параллельными сектаккордами;
- 14) «сила духа перед лицом смерти» – подмена минора параллельным или одноименным мажором вне модуляций;
- 15) «непрямой путь» – постоянные увеличенные и уменьшенные интервалы;
- 16) «отрешённость от плотского» – избегание доминантовых гармоний с помощью гармоний побочных ступеней;
- 17) «тяжесть пути» – пунктирный ритм;
- 18) «неуклонное движение вперёд, несмотря на препятствия» – размашистые фигурации струнных в пунктирном ритме;
- 19) «стук страждущего» (так стучит адепт в дверь при приёме в ложу) – троекратные удары (аккорды) в пунктирном ритме.

Это только основные масонские лейтфигуры, применённые Моцартом как в чисто масонских сочинениях, так и в поздних светских, проникнутых масонским духом.

– Но ведь все эти фигуры так или иначе встречаются в самой обычной музыке, и не только у Моцарта!

– Верно. Но в масонской музыке они используются целенаправленно, вкупе, одна за другой, иногда ещё и накладываясь друг на друга. Так и создаётся совершенно особый, неповторимый масонский склад Кантат,

Песен, Хоров, Арий. Ты сам это почувствуешь! Такую музыку невозможно не узнать, даже если ты не сильно подкован в элементарной теории.

– Не забывай: я слушатель, а не теоретик. Поэтому и дальше ты мне указывай на эти фигуры, ладно? Но посмотрим, что же происходит на заседании «Великой ложи». Борн продолжает расхваливать Моцарта. Теперь он вспоминает о двух весьма значимых ритуальных Песнях с хоровыми припевами – «К открытию ложи» К.483 и «К закрытию ложи» К.484 на слова Шитлерсберга, которые были исполнены при открытии объединённой ложи «К вновь коронованной надежде» 14 января 1786 года. Борн упоминает и ещё две таких же песни на стихи известного масонского поэта Леона.

– Две последние песни на стихи иллюмината Леона не сохранились (опять след их исчезновения ведёт к иллюминатам!), а про две первые, К.483 и К.484, мы знаем достаточно. Обе они написаны для солиста-тенора, хора, поющего рефрен, и органа. Простые в общем-то песни, но припевы – просто чудо! Только такие – напевные, яркие, запоминающиеся – и способны сплотить массы! Особенно впечатляет припев Песни «К закрытию ложи», К.484, исключительно напевный и даже мечтательный (что не совсем свойственно предыдущей масонской музыке Вольфганга), как будто зовущий «в даль светлую». Слушая эту Песню, представляешь масонов какими-то божественными рыцарями наподобие Лозэнгина!

Однако Йозеф II достаточно быстро раскусил их «божественность». Сейчас Борн рассказывает, какие суровые гонения испытало масонское братство Вены в 1786 году. Некто Йозеф Краттер, бывший масон, озлобленный на братство, начал распространять листовки, порочащие Борна и других влиятельных масонов. Сам Борн вынужден был покинуть ложу, его примеру последовали многие, например, Геблер. Ряды масонов в 1787 году поредели основательно. Но Моцарт был непоколебим: до самой смерти он относился к масонству со священной серьёзностью. Многие привлекало его: обширная библиотека ложи в 1900 томов, возможность общаться с умными, интеллигентными людьми, потребность в настоящей дружбе, которую он высоко ценил. Тут же он черпал идеи и для творчества: чего стоили таинственные ритуалы Ордена, пробуждающие фантазию и иррациональное видение мироздания! Он стал поэтом масонства, его духовным исповедником. И в этом его огромная роль в истории масонского движения.

Борн напоминает собравшимся о щедрости и бескорыстии брата Моцарта. Большие денежные пожертвования малоимущим, благотворительные концерты в пользу вдов и сиротских домов были для него в порядке вещей. Не раз он помогал деньгами и своим братьям-масонам, например, Антону Штадлеру, несмотря на то, что сам испытывал материальные затруднения. Борн считает Моцарта безупречным масоном, достойным любых степеней и почестей. На этом его доклад заканчивается.

– Всё же странное чувство недосказанности остаётся после его доклада. Почему Борн ни словом не упомянул масонскую деятельность Моцарта 1787–1791 годов?

– Попробуем сами разобраться в этом. Итак, Борн говорил о гонениях на масонов в Вене в 1786 году, но не выявил до конца причины этих гонений. А причина была в том, что 20 августа 1785 года баварский

курфюрст Карл Теодор издал эдикт об аресте главарей Ордена иллюминатов. Иллюминаты обвинялись в том, что желая владычествовать в мире, они использовали чересчур варварские методы, например, устранение с помощью медленно действующих ядов лиц, мешавших достижению своих целей. Подрывная деятельность иллюминатов, подстрекательство к бунтам и смещению «плохой» власти, компрометация оппозиционеров любого ранга зашли слишком далеко. Предписание об аресте касалось и Вены, в которой с 1782 года обосновалась часть главарей Ордена.

Опасаясь, как бы их не вычислили с помощью предателей и провокаторов, венские иллюминаты в 1786 году стали спешно покидать масонские ложи и переходить в глубокое подполье. Гемминген «срочно» стал дипломатом и уехал за границу. Геблер вышел из ложи и тут же при загадочных обстоятельствах умер. Оставили свои ложи Борн, ван Свитген и множество других иллюминатов. А что же Моцарт? Наверное, иллюминаты требовали, чтобы и он покинул масонскую ложу. Но Вольфганг уже сроднился с масонством настолько, что не желал никаких перемен. Конечно, он был напуган баварскими арестами не меньше, но не вышел из ложи, лишь стал осторожней и бдительней. На время, чтобы не быть на виду, он перестал сочинять и масонские произведения. Между тем, его популярность в среде масонов неуклонно росла, ему даже предлагали возглавить одну из лож. Смущало лишь его происхождение: он не был дворянином. И тут Моцарт решил резко повысить свой статус. Основываясь на обладании Дипломом Ордена Золотой шпоры, дававшим право на дворянский титул, он начинает на деле доказывать братьям, что способен быть дворянином и по образу жизни: изобретает свой дворянский вензель, берёт уроки фехтования (чтобы иметь право носить на боку шпагу), верховой езды (заводит свою скаковую лошадь), модного у дворян английского языка, совершенствует свой французский (с 1790 года заседания в ложах шли на французском). Вскоре он замечен и в казино. Походы в казино были неотъемлемой частью жизни аристократии того времени. Так как Моцарт желает быть на одной ноге с аристократами, он играет в карты. Если бы в то время в ходу были «умные» карточные игры, возможно, Вольфганг бы с его математическими способностями всегда выигрывал. Но тогда предпочитали «фараон», ту самую игру, в которую играл Герман из «Пиковой дамы» Пушкина. Слепой случай руководил этой игрой: выигрыш зависел лишь от выпавшей карты. Моцарт (а он был, без сомнения, азартен) начал проигрывать большие суммы. Особенно неприятным был проигрыш в мае 1788 года. Именно тогда, проиграв огромную сумму, Моцарт впервые обратился за помощью к брату по масонской ложе, его верному почитателю, купцу Михаэлю Пухбергу. Он просил в долг хотя бы 100 флоринов «до Академий по подписке в казино, которые начнутся в июле». Чтобы наверняка отработать долг, Вольфганг тут же создаёт 3 Симфонии «Великой параболы» – Es-dur, g-moll и C-dur. Все они пронизаны масонскими лейтфигурами, словно подтверждающими нерушимость масонской дружбы и взаимопомощи. Но 100 флоринов мало помогли, а подписка на Академии провалилась и, может быть, именно потому, что Моцарт имел карточные долги, а они в то время считались позором. Дружба с аристократами разладилась: они презирали тех, кто не мог сорить деньгами. Моцарт проиграл и в глазах тех масонов, которые считали азартные игры недостойным времяпровождением. Популярность «лучшего из масонов» пошла на убыль. К тому же Вольф-

ганг чувствовал себя на постоянном крючке у иллюминатов, явно замысливших мстить ему за невыход из масонской ложи в конце 1786 года. А тут ещё в июле 1791 года при самых загадочных обстоятельствах в возрасте 49 лет скончался Игнац фон Борн (масоны были уверены, что его отравили), его кумир и единственный покровитель, до сих пор спасавший его от мести иллюминатов. Дела принимали самый скверный оборот.

– Но прислушаемся к происходящему в «Великой ложе». Слово для доклада просит выдающийся кларнетист Антон Штадлер. Он и оба его брата, Иоганн и Максимилиан, были членами моцартовской ложи и его близкими друзьями. Максимилиан, аббат, прославился как церковный композитор, после смерти Моцарта именно он «дописывал» неоконченные произведения Моцарта. Иоганн, также как и Антон, был кларнетистом.

– Антон Штадлер был в курсе всех замыслов и дел Моцарта, именно с ним (а также с Шиканедером, Гизеке и Альберти, причастными к созданию «Волшебной флейты») Вольфганг, возможно, обсуждал план создания задуманного им самостоятельного тайного общества под названием «Грот». Вскоре Моцарт письменно составил устав своей будущей ложи. После его смерти Констанца среди бумаг мужа нашла объёмную рукопись с описанием будущего Ордена или тайного общества «Грот», составленную в 1791 году. В 1800 году она переслала рукопись лейпцигскому издателю Хертелю, о чём свидетельствуют два её письма, присланных в издательство. Письма сохранились, а рукопись исчезла. Знали ли о рукописи тайного общества «Грот» иллюминаты? Такой болтун, как Шиканедер, мог проговориться кому угодно. А Альберти, такой же «иллюминат в отставке», как и Моцарт – не мог ли он поставить в известность кого-либо из руководства подпольщиков? Даже одной капельки информации о желании Моцарта «пойти своим путём» было бы достаточно для мести бывших братьев-иллюминатов! Рукопись «Грота» исчезла уже в издательстве Хертеля. Возможно, она содержала разгадку многих таинственных фактов последнего года жизни Моцарта. Но разве её теперь найдёшь?

– Я думаю, её надо искать там же, где упокоились партитуры Кантаты К.429, Песен на «Открытие» и «Закрытие» ложи на слова Леона 1786 года, «Семирамиды» и других «иллюминатских сочинений», о которых мы знаем лишь по наброскам Моцарта или упоминаниям современников.

– Но давай всё же прислушаемся к речи Антона Штадлера.

– Он напоминает братьям, что после репрессий 1786 года в Вене осталось лишь две ложи, но они худо-бедно продолжали свою работу. К 1788 году в ложах числились князь Антон фон Гогенцоллерн, 36 графов, 14 баронов, 40 дворян, много офицеров, послов, камергеров, настоятелей соборов и служащих. Литературное масонское издательство, правда, прекратило свою работу, но в остальном ложи были не так уж ущемлены. Мастеров после репрессий осталось не больше двенадцати на всю Вену, и у Моцарта были всё же неплохие шансы основать свою ложу. Но тут в 1790 году странной смертью в возрасте 49 лет умер Йозеф II (ходили слухи о его отравлении!), и на престол вступил его брат Леопольд (который через два года умрёт ещё более странной смертью!). Масоны вздохнули с облегчением – ведь Леопольд II сам был масоном. Но вскоре ситуация изменилась к худшему: новый император резко порвал с масон-

ством. Конечно, здесь сыграла свою роль политическая ситуация, вызванная французской революцией. Как-никак, лишившаяся трона Мария-Антуанетта была родной сестрой Леопольда II! В организации революционного бунта обвиняли вольнодумцев из среды масонов и иллюминатов. Вскоре венские ложи подверглись новым гонениям. Теперь встречи масонов проходили в полной тайне, на некоторое время ложи даже были распущены. Всё же Моцарт находил возможность для общения с братьями-масонами, и новые друзья не забывали его. Самым верным и преданным оказался коммерсант Иоганн Михаэль Пухберг, который с 1788 года давал Вольфгангу деньги в займы, так что перед смертью долг Моцарта Пухбергу превышал 1000 флоринов (огромная сумма!). Но даже Констанца не узнала после смерти мужа об этом долге: благородный Пухберг не предъявлял вдове никаких претензий, а наоборот, предложил ей финансовую помощь. В последний год жизни Моцарта всё больше тянуло к богеме. В это время он сблизился с художником и поэтом Игнацем Альберти, певцами Валентином Адамбергером и Бенедиктом Шаком, актёрами Эмануэлем Шиканедером и Людвигом Гизеке. Аристократию представляли лишь князь Лихновский и Готфрид фон Жакен. К последнему Моцарт с Антоном и Иоганном Штадлерами наведывались особенно часто, вместе музицировали и рассуждали о политике и литературе (короче, это был подпольный масонский кружок). Штадлер похвально, что к нему Вольфганг испытывал особое расположение, особенно после того, как он изобрёл для масонов бассеткларнет. Как известно, Моцарт посвятил ему кларнетовый Квинтет и Концерт для бассеткларнета с оркестром, одно из последних своих сочинений. Так как ложа прекратила свою работу, чисто масонские произведения Моцарт перестал сочинять, зато свои масонские идеи излагал теперь в светских сочинениях. Так, например, полным-полно масонских фигур в трёх последних фортепьянных Концертах, в пьесах для механического органа, стеклянной гармоники, в Концерте для кларнета. Исключительно масонским, близким по стилю к «Траурной масонской музыке» получилось **Adagio c-moll K.546**, предпосланное **Fuge c-moll** для струнного оркестра (описание в «Прогулке III»).

– Тут он прав. Правда, в перечисленных сочинениях масонские фигуры стали специфичнее. Вот, например, в фортепьянном Концерте №27 B-dur акцентируются фигуры, олицетворяющие отношение масона к смерти: повторение мажорных фраз в миноре, и наоборот (мажорно-минорное балансирование); «мотив воскрешения», нисходящий «ветер духа», благословляющий примирение со смертью – в I части; группетто в медленном темпе (радостное, спокойное приятие друга-смерти), движение параллельными секстаккордами (предвкушение блаженства избранных), «мотив отталкивания» (при продвижении к смерти) – во II части. В Концерте для бассеткларнета выделяется II часть: в ней главенствует мертвяще-спокойный божественный «ветер духа», усугублённый параллельными секстаккордами («блаженство избранных»). Смысл старых знакомых фигур как бы углубился: масон теперь умудрён знаниями, уже не ищет «вовне», но пытается найти «внутри» себя ответы на все вопросы по пути к смерти.

Всё же послушаем дальше доклад Штадлера.

– Сейчас он рассказывает собравшимся об удивительном заказе, поступившем Моцарту в 1791 году от гамбургского купца, поэта, социо-

лога, последователя Руссо, Франца Генриха Цигенхагена, организовавшего в Страсбурге подростковую колонию по типу «пионерского лагеря». Идея Цигенхагена – воспитать мальчиков вне религии, основываясь на культуре природы, обнажённого тела и целомудрия, внушая им идеи свободы, равенства и братства. Он написал поэму-оду, обращённую к детям, назвав её «Вы, чествующие создателя беспредельного мироздания». В поэме, в частности, имеется следующее воззвание: «Разбейте оковы заблуждений, разорвите завесу предрассудков, снимите с себя покровы, облачите человечество в светлые одежды! В плуги перекуйте железо, которое до сих пор проливало человеческую, братскую кровь! Взорвите скалы чёрным порохом, который часто бросал смертоносный свинец в братское сердце!». Колония Цигенхагена должна была стать основой будущего идеального общества, где все равны и где нет частной собственности.

Моцарту слова поэмы очень понравились, он быстро переложил их на музыку и отослал автору. Но Кантата была опубликована лишь в 1792 году, уже после смерти Моцарта, в приложении к идеологическому руководству Цигенхагена. Штадлер предлагает братьям послушать её в исполнении лучшего тенора масонских лож Валентина Адамбергера.

– С каким удовольствием слушаем и мы с тобой удивительную, ни на что не похожую Кантату «Вы, чествующие создателя беспредельного мироздания» К.619, сочинённую для тенора и фортепьяно. Домажорная «Поэма» состоит из 7 небольших разделов, полярных по своему характеру. Постоянное изменение темпа, ритма, фактуры, типажа мелодии создаёт стиль, приближённый к диалогам Тамино и Оратора, Памины и Зарастро, но в Опере поющих – двое, а здесь – один. Он как бы полемизирует сам с собой, иногда подстёгивая себя своей же возбуждённостью. Совершенно «коммунистический» текст, состоящий из призывов-лозунгов, предполагал лапидарное, транспортантное музыкальное оформление, близкое по стилю к массовому бодрому гимну-маршу. Но Моцарт неожиданно пошёл совсем другим путём. Как истинный психолог, хорошо понимающий детскую душу, жаждущую добрых уговоров, ласки, доверительных интонаций, он подменил гимническую модель лирическим, задушевым и страстным монологом человеческого и мудрого наставника детей.

Единственный торжественно-гимнический фрагмент – небольшое фортепьянное вступление, состоящее из размашистых, чётких маршевых аккордов. Под его музыку так и представляешь себе колонну «пионеров-спортсменов», ровными рядами шествующих к трибуне. И музыка вступления, и вся последующая музыка Кантаты пронизана большим количеством масонских лейтфигур, но вместо того, чтобы в лишний раз перечислять их, давай лучше обратим внимание на удивительную выразительность и выдающийся психологизм музыкальных интонаций солиста.

За вступлением следует Речитатив тенора с призывом к детям: «Вы, чествующие создателя беспредельного мироздания, внимайте!». Но никакого пафоса не слышно во вкрадчиво-задумчивой интонации Речитатива: Вольфганг на самой человеческой ноте обращается непосредственно к каждому подростку с пожеланием обдумать значимость задач, поставленных перед будущими «строителями» нового общества. Лишь во второй половине Речитатива возбуждение певца нарастает – он предлагает восславить утро, Солнце, стук человеческих сердец (впервые Моцарт

ту достался стихотворный текст отличного качества, в духе Шиллера!).

III часть, Andante ¾ – красивейшее благородное Ариозо. Полное задушевности и теплоты, оно убеждающими интонациями уговаривает детей любить свою работу, друзей и человечество. «Педагогическая поэма» с каждой нотой всё больше обнаруживает в Моцарте задатки мудрого и терпеливого учителя, настоящего друга детворы.

IV часть, Allegro 4/4 – написана на тот самый, полный страсти текст, который упоминал Штадлер. В 29 тактах возбуждённого, ускоряющегося монолога как будто слышны отголоски самых драматичных песен Шуберта и Шумана. Мы слышим и стук неровно бьющегося от волнения сердца, и болезненный взлёт «захлёбывающейся» от страсти кульминации. Акценты, скачки на широкие интервалы, мятежный ритм, нервная пульсация сопровождения – всё создаёт настолько встревоженный образ проповедника, описывающего детям ужасы войны, что даже зрительно представляешь блеск его глаз и эмоциональные жесты его рук! Без сомнения, перед нами шедевр, каких даже у Моцарта мало!

V часть, Andante 6/8, повествует о несчастьях мира, преодолеть которые можно только добрыми делами. Задушевная мелодия словно упрощивает детей проявлять жалость к слабым и угнетённым.

VI часть, Andante 4/4 – прекрасная, убаюкивающая своей нежностью и теплотой песня. Она умоляет беречь разум, силу и братство, которые должны стать примером для всего человечества. Мелодия действительно умоляющая: Моцарт, как истинный психотерапевт, «в индивидуальном порядке» обращается к каждому подростку, вызывая сердечностью тона его полное доверие.

И, наконец – итог, жизнерадостное Allegro: «И тогда достигнешь всеобщей любви!». Несмотря на морализующий вывод поэмы, музыка финала не страдает пафосом. Скорее, она взволнована от радостного предвкушения того «светлого будущего», которое уготовано детям-колонистам.

Судя по трогательному, прочувствованному характеру всей музыки этой странной «Педагогической поэмы», Моцарт сам верит в утопию Цигенхагена и полностью её поддерживает. Вот таким «коммунистом в душе» был, оказывается, Моцарт!

Что же всё-таки поражает больше всего, так это новая манера излагать музыкальный материал: Вольфганг, словно бусы, нанизывает разнообразные, неповторяющиеся мысли-фразы. Каждая из них могла бы стать «монополисткой», из каждой мысли можно вывести целую Арию, настолько любая из них выразительна и свежа на слух. Но Моцарт, как будто торопясь, скорее присоединяет следующую мысль, словно желающую обогнать предыдущую. В результате создается образ увлечённого оратора, мысли которого в процессе речи как бы пересказывают с одной на другую. Так говорит человек, у которого мало времени, а сказать нужно многое. Именно поэтому сжатое, пульсирующее, непредсказуемое музыкальное пространство Кантаты поражает жизненной правдой, естественностью и красотой. Эта новая, зародившаяся прямо на наших глазах изумительная манера (никогда ни у кого больше мы её не встретим!) полностью перейдёт через месяц в диалогические сцены «Волшебной флейты» и в Реквием.

Но вот Адамбергер закончил исполнение Кантаты. Интересно, какова реакция на неё у масонов «Великой ложи»?

– Она неоднозначна. Многие хотели бы более торжественной и строгой музыки, соответствующей назидательно-поучительному тону, присутствующему в тексте. Эх, не досрости они до Моцарта!

Теперь Штадлер напоминает братьям, как развивались события летом 1791 года. Оставшиеся вне лож масоны группировались «кучками по интересам», ожидая обещанного разрешения императора на открытие новой объединённой ложи. Леопольд II объявил, что каждый масон должен подтвердить свою лояльность властям перед тем, как войти в обновлённый союз. Участились доносы и предательства, многие вообще решили больше не связываться с масонством. Моцарт не стал терять времени: задавшись целью укрепить ослабевшую веру в силу масонского учения, он с мая 1791 года сочиняет Оперу, насквозь пропитанную масонским духом – «Волшебную флейту».

– Но неизвестно ведь, была ли это его собственная идея или идея Эмануэля Шиканедера!

– Не только Шиканедера, но и Гизеке.

– Гизеке? Какое отношение имеет к Опере этот актёр?

– Самое прямое. Он был не только актёром, но и сценаристом многих пьес, как раз на масонскую тему. Все масонские тексты «Волшебной флейты» – его творение.

– Почему же я никогда о нём не слышал в связи с «Волшебной флейтой»?

– Потому что история, связанная с его участием, стала известна лишь недавно. После смерти Моцарта Шиканедер полновластно присвоил себе все права на Оперу. О его участии в её создании знали все, да он и не собирался ничего скрывать, тем более что вскоре покинул ряды масонов. Другое дело – Людвиг Гизеке, фанатичный масон, который, однако, в силу своей робости боялся признаться, что он замешан в создании «крамольного» сочинения. О своём авторстве он заговорил лишь после смерти Шиканедера, в 1818 году, когда волна осуждения Оперы понемногу схлынула. Однако ему никто не поверил: в рукописи Моцарта на титульном листе не было проставлено его имя, хотя у Моцарта была привычка наряду со своим именем помещать имя либреттиста или поэта. Но в данном случае на титульном листе вообще не стояло никаких имён, даже самого Моцарта. Гизеке поведал, что Моцарт в целях конспирации зашифровал имена во вступлении к Интродукции Оперы шифром, известным в кругу масонов. Делал он это уже не в первый раз: в те времена вообще была особая мода на шифровки, у Моцарта же они встречаются и в нотах, и в письмах, начиная с юности. За буквами немецкого алфавита закреплялись числовые значения согласно порядковому номеру: A=1, B=2..., I=Y=9, U=V=20 ..., Z=24. Суммируя номера букв шифруемого слова, можно было расшифровать его в обратном порядке. Все масоны были в курсе этой своеобразной игры, которой увлекался не только Моцарт. Когда же дело касалось музыки, нужно было суммировать не буквы, а звуки. Тут же Гизеке и расшифровал весь текст, который должен был быть на титульном листе. Так, в оркестровом вступлении к Интродукции сумма звуков первых скрипок =129, что означает «Zauberfloete» – «Волшебная флейта». Сумма звуков вторых скрипок и альтов =146=«Композитор»; сумма басов=87=«Моцарт»; сумма звуков всех струнных=362=«Новый зингшпиль в двух действиях»; сумма звуков фагота=71=«поэты», вместе с валторнами=131=«Людвиг Гизеке», сумма

звучов труб и литавр=79=«Эмануэль», сумма звучов духовых=200=«Шиканедер-младший» (Эмануэль Шиканедер-старший был актёром в труппе сына); полная же сумма звучов всех инструментов=562=«Вольфганг Амадей Моцарт, действительный придворный капельмейстер». Так Гизеке не только доказал своё авторство (а оно, как выясняется, было гораздо весомее, чем авторство Шиканедера), но и задал работы музыковедам и математикам. Оказалось, что в произведениях Моцарта последних лет полным-полно таких шифровок, а уж в «Волшебной флейте» шифровки обнаружены буквально в каждом номере! Вольфганг постоянно «играл в уме» звучами и цифрами, это он, а не Сальери, «поверил алгеброй гармонию»! А представляешь, сколько информации зашифровано в масонской музыке Вольфганга?

– Вот бы убедиться, что следующие за «Волшебной флейтой» Реквием и «Милосердие Тита» тоже содержат схожие шифровки!

– Конечно, содержат, тем более что оба произведения заключают в себе большое количество масонских музыкальных символов. Но мы отвлеклись от темы. Опера Моцарта «Волшебная флейта» оказалась весьма далёкой от стандартов масонского учения. Многие в ней и напрямую противоречило ему, например, роль женщины. Женщина Памина, которая по масонским понятиям не имеет доступа к истине и потому не может быть принята в масонское братство, вдруг оказывается духовнее мужчины! Она воодушевляет главного героя перед грозящими смертью испытаниями и без страха проходит их первая, указывая ему путь! Тот же Гизеке поведал, что первоначально Моцарт даже назвал свою Оперу «Памина»!

Но кроме такой вольной трактовки масонства, которая явно не могла понравиться большинству, сознание масонов тревожили гораздо более серьёзные вещи: безоглядное раскрытие священных тайн Ордена в «детской сказке» казалось полным безумием!

– Сейчас Антон Штадлер как раз говорит об этом. Даже он остался в недоумении от многих номеров Оперы. Его покорило соединение сакральной символики с шутовством соседствующего фарса и недвусмысленная критика многих постулатов масонства. Например, в Опере вскользь упоминаются названия двух соперничавших в былые годы венских лож, но в каком контексте! Ложа «К благотворительности», в которую входил Моцарт, распахивает двери перед Тамино (недаром жрецы спрашивают его: «благотворителен ли?»), а вот ложа «К истине», похоже, облита Моцартом грязью: «А Истина не всюду впрок, и сильный мира не урок. Но ненависть её сгуби навек – совсем в оковах столетий». Штадлер предлагает масонам обсудить недостатки Оперы. Поднимается лес рук.

– Многие говорят наперебой. Ох, как же задела их за живое Опера, созданная, казалось бы, для прославления масонства! Давай отметим отдельные реплики с мест:

– Масонами могут быть лишь мужчины. Почему Моцарт в Опере допускает женщину к испытаниям и масонским обрядам?

– «Дует жрецов» о коварстве женщин – настоящая карикатура. Более несерьёзной музыки нельзя себе и представить!

– Почему отрицательный персонаж, Царица Ночи, отмечена высшим масонским символом «Пламенеющей звезды»? Почему она же обладает священными волшебными инструментами – флейтой и

колокольчиками?

– Какое право имел Моцарт дословно процитировать вопросы Мастера ложи и ответы адепта при приёме в ложу в диалоге Тамино с Оратором? Тем самым он лишил этот обряд тайны: теперь каждый адепт знает, как отвечать!

– Масонство в Опере лишилось своего истинного «tremendum», своей таинственности!

– Насмешливые слова Папагено в адрес жрецов-масонов перед испытаниями кажутся вызовом: «Говорят, кто клянётся в союзе с ними, тут же проваливается в ад со всеми потрохами!»

– Как в свите мудрого Зарастро оказался Моностатос, это исчадь ада? А сам Зарастро – рабовладелец (как в его свите оказались рабы?) и коварный вор, похитивший Памину у матери!

– Почему никак не проучен лентяй и неуч Папагено, отказавшийся от испытаний?

– Все числовые символы (например, число 18) взяты от иллюминатов. Культ Солнца, допуск к посвящению женщин тоже соответствуют их учению. Прототип Зарастро – Игнац фон Борн, тоже иллюминат! А таинственная фраза Тамино: «Памина! Может, её уже принесли в жертву?»? Принесение человеческой жертвы ради общего дела фигурирует у иллюминатов, но не у масонов! Это – не наша символика!

Начинается настоящая перепалка. Большинство масонов явно осуждает Оперу. Оперу, благодаря которой человечество до сих пор не забыло, что такое масонство!

– Обрати внимание, реплики доносятся только от части членов «Великой ложи». Иллюминаты Дюрниц, Канныбах, Зиккинген, Борн, Гемминген, Геблер, ван Свитен как будто в рот воды набрали!

– Гемминген, Дюрниц, Канныбах и Зиккинген могли и не знать Оперы, находясь в 1791 году вдали от Вены. Борн и Геблер вообще её не слышали, так как умерли ко времени её премьеры. А вот ван Свитен...Его поведение с каждой минутой становится всё подозрительней. Не проронить ни слова об Опере, которую он слушал в театре чаще других!

– И мне его молчание не нравится. Интересно, а как он вёл себя в жизни после премьеры Оперы?

– Мы имеем сведения только о его поведении в дни похорон Моцарта. Когда 5 декабря 1791 года, через 2 месяца после премьеры «Волшебной флейты» Моцарт умер от загадочной, якобы заразной болезни (диагноз «просняка» был поставлен докторами под руководством ван Свитена), его бывший покровитель тут же внушил стоящей под окнами толпе не подходить к телу и не идти на похороны ввиду опасности эпидемии. При этом он напомнил о соответствующем указе императора. Толпа разошлась. Тут же ван Свитен внушил и родне Моцарта не сопровождать тело покойника до кладбища, при этом всю организацию похорон и расходы он обязался взять на себя. Но небольшая группа людей, среди которой наблюдались Сальери, Зюсмайер, Альбрехтсбергер, пошла всё же за гробом к Собору святого Стефана. После удивившего всех короткого отпевания без заупокойной музыки вне стен собора, в скромной часовне Креста, гроб на продолжительное время перенесли вниз к катакомбам собора, в малюсенькую часовню Распятия, где у гроба мог поместиться лишь священник. Собственно, никакой церемонии так и не

было. Переговорив со священником, ван Свитен внушил собравшимся, что по закону тело должно пролежать в часовне не менее 48 часов (такой закон был принят из-за участвовавших случаев пробуждения «мертвецов» во время похорон), и распустил горстку друзей Моцарта до «особого объявления». Однако никакого «объявления» так и не последовало, и на рассвете 7 декабря погребальная колесница без сопровождающих проследовала к кладбищу св.Марка (путь немалый, 5 километров). В старых книгах упоминается горстка людей (всё те же Сальери, Зюсмайер и дворник Дейнер), якобы 6 декабря вечером, в темноте сопровождавшая колесницу до трактира у Штубентор (южных ворот Вены), после остановки в котором все из-за непогоды повернули обратно, так и не дойдя до кладбища. Но выяснилось, что 6 декабря гроб продолжал лежать в часовне, что зимой хранили по утрам, и что в тот день была хорошая погода. Так что этот рассказ оказался чистойшей выдумкой. Никто не пошел за гробом. Нет никакого подтверждения и того, что гроб с телом Моцарта вообще отправился на кладбище! По крайней мере, Альбрехтсбергер, который на следующий день приехал на кладбище, чтобы постоять у могилы, не нашёл её даже вместе с могильщиком! Фамилия «Моцарт» могильщику ни о чём не говорила, он не мог припомнить, был ли такой покойник вообще!

Говорят, ван Свитен оказался скрягой. Однако во всех других случаях это замечено не было: он организовывал благотворительные концерты, не забывая при этом достойно оплачивать услуги композиторов и музыкантов. Ни Моцарт, ни Гайдн, ни Бетховен, которым он покровительствовал, никогда не жаловались на его жадность. У ван Свитена всегда были деньги, как собственные, так и общественные, собранные на благотворительную деятельность (из этих денег он, кстати, позже оплачивал учёбу сыновей Моцарта). Были деньги в тот день и у вдовы Моцарта, и у друзей.

Но дело оказалось не в деньгах, а проще: якобы в эти годы действовало предписание императора «хоронить всех без пышности». Но за месяц (с середины ноября до середины декабря) в книге Собора св. Стефана указано всё же 12 покойников, которым предназначались индивидуальные могилы, заупокойная музыка, похоронное шествие с фонариками (на такие похороны ван Свитену «не хватило» смешной суммы в 20 гульденов). Давно ли огромная толпа присутствовала на пышных похоронах Глюка? Индивидуальных могил с каменными плитами и крестами удостоились Леопольд Моцарт и теща Моцарта Цецилия Вебер, похороненная через несколько недель после кончины Вольфганга. Значит, «индивидуальные могилы» никуда не исчезли в декабре 1791!

Но, похоже, ван Свитена такие похороны не устраивали. Он не собирался раскошелиться лишь потому, что знал наверняка – за гробом никто не пойдёт! Самое вопиющее обстоятельство: за гробом не пошёл и он, хотя вылезался организовать похороны! Следы явно ведут в направлении иллюминатов. И если мы не знаем точно, как и кем был отравлен Моцарт, то расправа над его телом после смерти явно походила на принесение ритуальной жертвы по плану иллюминатов. «Раз в год должен быть принесён в жертву один иллюминат во имя общего дела», – гласит (согласно материалам исследований) циркулярное предписание «Верховной ложи» иллюминатов. Возможно, предыдущими жертвами были Геблер и Борн. Теперь был выбран Моцарт, не раз проявлявший своево-

лие в вопросах, касающихся Ордена. Его смерть и похороны просто обязаны были стать «показательными», то есть ритуальными. Месть за невыход из масонской ложи в 1786 г, за попытку без ведома иллюминатов организовать тайное общество «Грот», за раскрытие священных иллюминатских тайн в Опере «Волшебная флейта» свершилась самым чудовищным образом. Похожим образом потом поступили лишь с Игнацем Альберти, который посмел в иллюминатском духе изобразить принесение в жертву на титульной гравюре к первому либретто «Волшебной флейты».

Ван Свитен выполнил свою миссию – он организовал такие похороны, которых ещё не было в истории цивилизованного человечества: похороны без единого свидетеля, потому как и могильщик (возможно, даже не хоронивший Моцарта, но способный вспомнить об этом обстоятельстве!) тут же отправился в мир иной! Где упокоилось тело Моцарта, можно только догадываться.

– Я так и представляю себе, как рядом с пропавшими «иллюминатскими партитурами» и рукописью с описанием тайного общества «Грот» где-то и сейчас лежит череп Моцарта. В чёрной-чёрной комнате, на чёрном-чёрном столе! Страшная, гробовая мистика! А ты веришь в неё?

– Как не верить, если верил сам Моцарт. Он уже за год до смерти чувствовал приближение своего конца, хотя был совершенно здоров! Вспомни фортепьянный Концерт №27! Долгие годы за ним неустанно следило «Всевидящее Око», и он это чувствовал. Мы даже не знаем истинных главарей иллюминатов в Вене, возможно, это были вовсе не подозреваемые нами лица. Тот же ван Свитен мог сам находиться под их пристальным присмотром и быть лишь орудием в их руках. Мы вычислили только тех немногих, которые не сумели скрыть своего прошлого во время катаклизма 1783 года. А сколько было глубоко законспирированных, вообще не вступивших в масонские ложи? Любой из них мог быть организатором ритуального убийства.

Но кажется, полемика в «Великой ложе», связанная с Оперой «Волшебная флейта», пошла на убыль. Что же ещё поведает присутствующим Антон Штадлер?

– Он начинает рассказ о последнем масонском сочинении Моцарта – «Маленькой масонской Кантате», приуроченной к открытию и освящению нового храма для ложи «К вновь коронованной надежде». Как известно, Моцарт написал её 15 ноября 1791 года, после «Волшебной флейты» и кларнетового Концерта, и блистательно продирижировал ею 18 ноября на открытии ложи, за 2 дня до смертельной болезни. Кантата была исполнена перед началом торжественного заседания, в конце же заседания Моцарт продирижировал совсем простым Хором «Соединим же руки, братья», который всем тоже понравился. Как известно, он потом стал Гимном Австрии.

Ни в одной из Кантат Вольфганг не добился такой выразительности и красоты с помощью самых простых средств! Трудно себе представить другое произведение, которое передавало бы дух масонства вернее, чем эта бесподобная Кантата. Штадлер предлагает не просто послушать её, а исполнить всем вместе!

– О, нам с тобой повезло – услышать такое исполнение! Хотя «Маленькая масонская Кантата» C-dur, K.623 хороша в любом исполнении. Она написана для двух теноров, баса, трёхголосного хора и небольшого оркестра в составе струнных, флейты, двух гобоев и валторн. Ос-

новная тональность – До-мажор. В Кантате 6 частей, текст к ней написал, по-видимому, Людвиг Гизеке.

I часть – бодрый маршеобразный Хор, настоящий гимн масонской дружбе. Инструментальное вступление вводит нас в праздничную атмосферу торжества, что особенно подчеркнуто радостными пассажами флейты и скрипок. Особо привлекателен средний раздел Хора, в котором голоса солистов вступают друг за другом и канонически переплетаются. Ощущение таково, что отдельные братья по очереди подают друг другу руки, показывая пример дружбы всем остальным.

Продолжает Кантату Речитатив тенора с удивительно поэтическим текстом: «Впервые, благородные братья, приемлет нас сие новое пристанище мудрости и добродетели. Мы освящаем сие место для святости нашей работы, которая отомкнёт нам великую тайну. Сладостно чувство масона в столь светлый день, который вновь и тесней сплотит братскую цепь; сладостна мысль, что ныне человеколюбие вновь поселится среди людей; сладостно воспоминание об очаге, где сердце каждого брата целиком вещает ему, что он был, и что он есть, и что он будет, где пример наставляет его, где братская любовь печётся о нём и где в тихом сиянии восседает на троне всех добродетелей святейшая, первейшая, всех добродетелей Царица – благотворительность!» Музыка Речитатива полностью соответствует духу текста, она чиста, возвышенна и благородна.

III часть, Ария тенора «Этот богоугодный храм покоя» G-dur – спокойная, повествовательная песнь из двух строф о радостях, которые ожидают масонов в новом храме. Очаровательны отыгрыши между строфами в исполнении флейты и гобоя в терцию, а также изящные порхающие вступление и заключение скрипок.

Без перерыва, после оркестрового возгласа-переключения начинается следующий короткий Речитатив-дуэт баса и второго тенора «Разрешите поделиться нашей радостью». Он представляет трогательный в своей непосредственности диалог членов братства, решивших поделиться своими впечатлениями от нового храма с остальными членами ложи. Похоже на репортаж с места события.

V часть, Andante F-dur 3/8, Дуэт тенора и баса «То, о чём давно мечтали масоны» – вдохновеннейший шедевр Моцарта. Светлое и поэтичное соло тенора сменяется ответным выразительным соло баса. Изумителен переход к двухголосному пению: мягко звучащий доминантсептаккорд, на котором остановился бас, сменяется воздушной паузой-восьмой на сильной доле, и с затакта начинается словно взлетающая в райские чертоги неземная, полная волшебства двухголосная песнь. Чарующие фигурации тенора с широким охватом диапазона тонического квартсекстаккорда сопровождаются пением баса в сексту и в терцию. Вскоре упоительные фигурации переходят и к басу. Этот Дуэт интонационно близок Квартету Тамино, Памины и двух Латников перед прохождением испытаний в Финале II действия «Волшебной флейты». Даже в условиях фантастической сказки поэтическая чувственность широкоохватных фигураций Тамино и Памины кажется сгущённой, почти эротической. Что же говорить о присутствии такого рода фигураций в строгой масонской Кантате? Экстатическое радение, представленное в Дуэте тенора и баса, вплотную примыкает к эротике, к слиянию человеческих организмов в экстазе, в общей, запредельной оргии. Именно такие мысли приходят в голову, когда слушаешь этот поистине «любовный» дуэт. И

ещё одна ассоциация: как будто перед нами дуэт Тамино и Зарастро, которого так не хватает в Опере «Волшебная флейта»! Если бы в преддверии испытаний оба главных героя пропели такой Дуэт, он невероятно украсил бы Оперу! Жаль, что его там нет.

После чудесного Дуэта повторяется первый Хор. На этом вдохновенная Кантата завершается.

Дополняющий Хор «Соединим же руки, братья» К.623-а, (как известно, он после Второй Мировой войны стал Гимном Австрии), предназначенный для закрытия ложи, взят Моцартом, скорее всего, у Михаэля Гайдна, который тоже сочинял музыку для масонов. Трёхстрочный простой гимн «в терцию», интонационно близкий к австрийским песням, он мог быть легко исполнен братьями ложи «с листа». Это и привлекло Моцарта – ведь он должен был дирижировать последним Хором, вовлекая в пение всех членов ложи. Поэтому на последнем листе партитуры Кантаты Моцарт выписал голоса и слова трёх куплетов гимна. «Великая ложа» приберегает Гимн Моцарта-М.Гайдна на конец заседания, поэтому, закончив исполнение Кантаты повторением её первого Хора, все снова занимают свои места.

– Штадлер выясняет общее мнение о Кантате. Пока он это делает, я вот что хочу узнать: а как вели себя масоны моцартовской ложи после его смерти? Почему они не пришли проводить Моцарта в последний путь?

– Вопрос из вопросов! И Мекленбурга, и Эстергази, и Геблера, и Борна провожали процессии масонов с речами, венками, траурной музыкой. И только в случае с Моцартом всё было иначе – ни один масон вообще не пришёл ни в дом покойного, ни на отпевание! Нам объясняют, что виноваты репрессии – но какие? Их-то и не было! Наоборот, Леопольд II, прекрасно осведомлённый об открытии нового масонского храма и о вступлении в масонское братство многих новых членов, в конце 1791 года вовсе не собирался вмешиваться в дела проверенного на лояльность Ордена. Старожилы ложи прекрасно знали Моцарта и не могли не оценить его огромного вклада в масонское движение. И вдур – полная тишина! Как будто и не были его друзьями Антон и Максимилиан Штадлеры, Шиканедер, Гизеке, Пухберг, Адамбергер, Альберти и многие другие, знавшие Моцарта ещё по предыдущим ложам. Лишь одна причина может объяснить их поведение: бойкот масонов по отношению к Моцарту, связанный с неприятием «Волшебной флейты». Этот бойкот могли «подогреть» речами в театре всё те же иллюминаты. Сложнее обстоит дело с Шиканедером и Гизеке, авторами текста «Волшебной флейты». Оба одинаково объясняли своё отсутствие: дескать, они были настолько подавлены смертью Моцарта, что от горя не могли подойти до его дома! Шиканедер восклицал: «Его дух повсюду преследует меня, он всё время стоит перед моими глазами!». Но это, конечно, не основная причина их отсутствия – скорее всего, оба опасались обвинений в свой адрес в связи с той же «Волшебной флейтой». Как бы то ни было, никто из масонов не пришёл на похороны, не предложил денежной помощи (известно, что к тому времени Шиканедер неплохо нажился на «Волшебной флейте» брата Моцарта, заработав лишних 2000 флоринов!) и не произнёс траурной речи в ложе (как было через сутки после смерти Мекленбурга, Эстергази, Борна). «Прорвало» их лишь через 4,5 месяца, в конце апреля 1792 года, после кончины Леопольда II, когда под влиянием общественного мнения их отношение к брату Моцарту вновь «потепле-

ло». Только тогда из ложи запоздало раздалось: «Ах, какого прекрасного брата Моцарта мы потеряли» и т.д. Автором проникновенной речи и её издателем был всё тот же Игнац Альберти, давно, как и Моцарт, выслеживаемый «Всевидающим Оком». Совсем скоро при самых загадочных обстоятельствах тридцатитрёхлетнего «доброжелателя Моцарта» Альберти не стало: Моцарта вспоминать было не велено даже в кругу масонов. Вот такая мрачная история. История о предательстве!

Но что это за возгласы раздаются в «Великой ложе»? Там явно что-то происходит!

— Антона Штадлера сменил его брат, Максимилиан, известный как аббат Штадлер. После смерти Вольфганга он изучал его партитуры, многие из них без зазрения совести переделывал, дописывал. Сейчас он тоном ревизора требует от Моцарта объяснения: как Хор М.Гайдна «Соединим же руки, братья» оказался в партитуре «Маленькой масонской Кантаты», неужели Моцарт нагло присвоил чужое произведение?

Вольфганг встаёт, он ищет в кармане рукопись. А она-то у нас! И мы видим по ней, что хотя имя автора около заголовка не проставлено, это — явно приложение, быстрый набросок, сделанный лишь для того, чтобы продирижировать в ложе Хором вслед за своей Кантатой и не спутать слова трёх куплетов. И приписан этот набросок к Кантате по самой простой причине — не тратить лишнюю нотную бумагу, которая, кстати, во времена Моцарта стоила недёшево.

— Нам нужно перебросить листок партитуры в руки Вольфганга, тогда он сумеет всё объяснить. Но как? Силовое поле Чёрной Дыры мешает это сделать. Может быть, закричать?

— Давай попробуем! Вольфганг, у нас твоя партитура! Вот она! Возьми же её!

— Ох!... Мы только всё испортили. Масоны «Великой ложи» в испуге загасили свои свечи! Ничего не видно! Полная тьма! Подул жуткий ветер, который как будто сдувает всё, находящееся на этой тёмной планете!

— Нас затягивает ветром в огромную воздушную воронку и несёт в направлении Чёрной Дыры! Берегись, Листочек! Прижмись ко мне!

— Вдалеке, как в конце тоннеля, мерцает таинственное фиолетовое свечение. Какая жуткая картина — мы окружены бессчётными листами партитур Моцарта, которые вихрем засасывает воронка Чёрной Дыры! О, знакомые всё ноты: последние Концерты, Симфонии, Сонаты, Оперы, Квартеты, Квинтеты, Вариации, Хоры Моцарта! Они несутся общим потоком вместе с нами, всё быстрее и быстрее. Но куда?

— Взгляни: в конце тоннеля виднеется зловеще мигающее табло. Табло заменяет ноты на цифры, потом на буквы. Оно расшифровывает музыку Моцарта! Адский аппарат перемалывает его творения с помощью дьявольской, изрыгающей слова мясорубки. Я не хочу туда, не хочу!

— А я хочу! Хочу, наконец, узнать, что же я означаю! Пусть Чёрная Дыра расшифрует меня! Отпусти, отпусти же меня немедленно!

— Листочек! Вдруг ты там затеряешься, погибнешь? Не улетай! Куда же ты? Листочек...

Всё, его уже не видно! Но и я продолжаю лететь, вовлечённая в единый поток с партитурами Моцарта. Причём здесь я? Ах, вот что: у меня в руках «крамольная» партитура Хора из Кантаты К.623! И меня расшифруют вместе с ней? И что же я буду собой представлять? Не

хочу даже думать об этом! Помогите!!!

...И тут к моей ладони примкнула лёгкая, знакомая ладонь и потянула обратно. Вниз, и снова вниз от зловещей Дыры... к родной НЛЮ. Вот я уже и на ней, а рядом – Моцарт.

– Ну что, испугалась? Не надо было вам вмешиваться в заседание «Великой ложи». Чёрная Дыра никогда не дремлет! Вторая такая Дыра находится в Галактике «Волшебная флейта», недалеко от планеты Латников. Не вздумай к ней приближаться! Там дело может закончиться трагически и для тебя, и для меня.

– Но мы так хотели помочь тебе!

– Я нашёл бы, что ответить братьям – у меня ох как много накопилось... всего, что нужно было объяснить им! Да ладно, сделаю это в следующий раз. Что за слёзы?

– Листочек! Он улетел от меня. Захотел, чтобы Чёрная Дыра его расшифровала. А вдруг не расшифрует?

– Расшифрует. Его I раздел означает «светлое пятилетие», Trio – «пятилетие свадьбы». Можешь потом проверить.

– Значит, «Маленькую ночную серенаду» ты написал в честь пятилетней годовщины вашего брака с Констанцей?

– День в день. Только в каталог записал через 5 дней, потому что накануне, в течение нескольких дней мы со Станци безоглядно пировали. Сама понимаешь, какая голова была при этом на утро! «Маленькая ночная музыка» стала подарком не только Констанце, но и мне: со времени зальцбургской Серенады D-dur («в честь моего двадцатилетия») я не создал ни одного опуса, посвящённого домашнему юбилею. Именно потому, что память о музыке Серенады мне так дорога, я, не жалея сил, до сих пор разыскиваю её рукопись по земным архивам. Пока безуспешно. Однако доказано: партитуры не горят, не тонут и не перемальваются ни в каких Чёрных Дырах! Они таинственно возвращаются. Так что и твой драгоценный Листочек вернётся!

– Когда ещё это будет! За эти дни я так привыкла к нему! С кем же я буду беседовать дальше?

– Со мною. Честное слово – со мною!

Прогулка XVI (по Мессам)

– А вот и я. Выполняю обещание. Можешь задавать вопросы.

– Здравствуй, Вольфганг. Первый вопрос о судьбе Листочка – что ты о нём знаешь?

– Он великолепно перенёс расшифровку в Чёрной Дыре и сейчас уже на пути к НЛО, правда, я его отослал самым длинным маршрутом, проходящим через Галактики Опер. Такое путешествие обогатит его знания. А на каком жанре вы с ним остановились?

– Массонская музыка была нашим первым вокально-инструментальным жанром. Следуя логике, мы должны были перейти к твоей церковной музыке. Её немало, она составляет седьмую часть твоего наследия, а в объёмном эквиваленте – и того больше. Оно и понятно: 25 лет ты был гражданином церковного государства – Архиепископства Зальцбургского. Да не просто гражданином, а концертмейстером оркестра и придворным композитором наместника Папы Римского, архиепископа Зальцбургского.

– На церковной службе состоял и мой отец. Он подавал мне пример сочинением многочисленных церковных произведений, которых у него накопилось немало ещё до моего рождения.

– Главным жанром церковной музыки была, конечно, Месса. Ты с самого раннего детства знал, что она собой представляет, потому что папа водил тебя в Кафедральный собор по воскресеньям. Там обязательно звучала Месса – инструментально-хоровая часть литургии-обедни.

– Главную, начальную часть Мессы «Кугие» знали даже крохотные детишки. Помнится, когда мне исполнилось десять лет, я в Париже услышал в церкви знакомые слова Кугие, которые тут же напомнили мне Зальцбург. Растрогавшись воспоминаниями о нашем соборе, я сочинил свой первый маленький Кугие F-dur.

– **Kyrie F-dur, K.33?** А первую Мессу ты написал в двенадцатилетнем возрасте. Сколько же их у тебя всего?

– Восемнадцать. Видишь звёздное «Скопление Месс» в левой части неба? Не правда ли, Звёздам в нём тесновато? Дело в том, что почти все Мессы созданы в один девятилетний период с 1768 по 1777 годы. Отдельно сияют лишь «Коронационная Месса» C-dur, «Торжественная Месса» C-dur и «Большая Месса» c-moll.

– Насколько я знаю, ты сочинял Мессы двух видов – короткие (brevi) и длинные (longa), к тому же они делились на обычные и торжественные (solemnis). Но какими бы разными по масштабам и назначению они ни были, текст ведь всегда оставался одним и тем же?

– Никто не имел права изменять текст Ординария Мессы. Можно

было лишь большее число раз повторять некоторые, особо значимые строки разделов.

– В отличие от тебя мы плохо знаем латынь, да и взаимосвязь разделов Мессы не всегда улавливаем. Поэтому я попрошу тебя остановиться на структуре текста Ординария Мессы и отметить в нём самые важные места.

– Ну что ж... В тексте Мессы пять основных разделов: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus. Самыми короткими являются тексты Kyrie («Kyrie eleison» 3 раза + «Christe eleison» 3 раза + «Kyrie eleison 3 раза») и Agnus («Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis» 2 раза + «Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, Dona nobis pacem»). Чуть больше строчек в Sanctus. Самыми насыщенными в смысле текста и содержания являются Gloria (17 строк) и Credo (18 строк), обе эти продолжительные части заканчиваются возгласом «Amen». Между Gloria и Credo обычно вставляли церковную Сонату и проповедь священника.

– Всё равно, слушателям-не католикам, которые не посвящены в содержание полного текста Мессы, будет трудно ориентироваться, особенно там, где отдельные строчки, отпочковываясь от основного текста, составляют обособленные подразделы, иногда очень важные по смыслу. Поэтому разреши мне прокомментировать каждый из разделов.

I часть, Kyrie («Господи, помилуй») – всегда бывает трёхчастной, так как средняя часть «Christe eleison» («Христос, помилуй») обращена уже не к Богу, а к бого-человеку Христу. Поэтому и музыка во втором, среднем подразделе всегда «человечней».

II часть, Gloria («Слава в вышних Богу») начинается словами восхваления и поклонения. Далее в ней выделяются Laudamus te («Хвалим тебя»), Gratias («Благодарность возносим Тебе по великой славе твоей»), Domine Deus («Господь Бог»), Qui tollis («Берущий на себя грехи мира, помилуй нас»), Quoniam («Ибо Ты один Свят»), Cum Sancto spiritu («Со святым духом»).

III часть, Credo («Верую в единого Бога») начинается с перечисления «титолов» Бога, потом его сына Христа с указанием его деяний («который ради нас, людей, и ради спасения нашего сошёл с небес»). Следующие три «деяния» Христа всегда составляют подразделы Credo:

- 1) Et incarnatus («И воплотился от Духа Святого и Девы Марии, и стал человеком»);
- 2) Crucifixus («И распят за нас при Понтии Пилате, принял страдание и был погребён»);
- 3) Et resurrexit («И воскрес на третий день согласно Писанию»)

Дальше в Credo провозглашается вера в святую, вселенскую и апостольскую церковь и в крещение. Полны мистики последние строчки Credo (подраздел Et vitam): «И ожидаю воскресенья из мёртвых и жизни будущего века. Аминь»

IV часть, Sanctus («Свят, свят, свят Господь Саваоф. Небеса и земля полнятся славой твоей. Осанна в вышних») – хвалебная. Отдельным подразделом становится единственная строка Benedictus («Блажен грядущий во имя Господа»). Завершается Sanctus повторением Hosanna in excelsis («Осанна в вышних»). В немецком и русском языках за словом «Hosanna» закрепилась транскрипция Osanna.

V часть, Agnus Dei («Агнец Божий, берущий на себя грехи мира, помилуй нас»). Отдельным, завершающим всю Мессу подразделом

становится последняя строчка *Agnus* – *Dona pasem*, или просто *Dona* («Даруй нам мир!»).

Конечно, таким кратким пояснением мы лишь слегка облегчили задачу слушателям. Для понимания музыки Месс лучше всего подошло бы знание всего текста наизусть. Сам-то ты, конечно, знал его досконально?

– Можно сказать, с трёх лет. Но его ведь знали и все остальные от мала до велика, так что проблемы перевода не стояло. Любой прихожанин понимал, о чём поётся в любой из частей Мессы. Поэтому Мессу, как ни странно, можно считать одним из самых демократичных жанров!

– Нам остаётся только позавидовать твоим прихожанам. В отличие от них, слушатели XXI века сильно «одичали» в области церковной музыки. И тебе волей-неволей придётся начать с нуля: с объяснения всего того, что нам непонятно. Из теоретических книг мои современники, конечно, могут почерпнуть то, что касается истории жанра Мессы. Например, известно, что контрапунктическо-полифонический стиль в Мессе был введён в XVI веке нидерландскими композиторами и итальянцем Палестриной. Долгое время Месса представляла собою чисто хоровое произведение. Решающее изменение произошло в конце XVII века, когда во всей остальной музыке начала господствовать монодия. Огромное влияние в это время ощущается за Оперой с её виртуозными Ариями и драматической декламацией. Неаполитанская школа первой половины XVIII века во главе с А.Скарлатти, а потом Перголези, привнесла в Мессу оперные светские элементы. В Мессах появляются солисты, исполняющие совершенно оперные Арии, полные эффектных украшений и далёкие от соответствия тексту. Музыка Месс потеряла церковный дух, стала похожа на концертную светскую Ораторию. Хор утратил своё былое значение, он всё больше отгеснялся сольным пением и роскошными оркестровыми ритуриями. Таково ли было состояние дел, и действительно ли жанр Мессы пришёл к такому упадку, о котором пишут?

– И да, и нет. Даже в Италии я застал два противоположных направления: упомянутый тобой «неаполитанский стиль» и противоборствующий ему старинный, полностью церковный, оберегаемый моим учителем падре Мартини. Как раз Мартини сыграл большую роль в формировании моих пристрастий. Да и наша зальцбургская школа церковной музыки была одной из самых почитаемых в Европе. Я сам старался учиться не у «модных» неаполитанцев, а у зальцбургцев Эрнста Эберлина и Михаэля Гайдна, писавших Мессы для нашего Кафедрального собора. Они сочиняли лучшие Мессы в Европе, да ещё и для лучшего церковного хора. В этом отношении мне необыкновенно повезло: нигде больше не встречал я ни такого хора, ни такого слаженного, хотя и не самого богатого оркестра, как в Зальцбургском Кафедральном соборе. Ещё мальчишкой я понимал это лучше других, потому что объездил пол-Европы и посравнивал. Поэтому свои первые Мессы я создавал в полной приверженности к тому замечательному стилю, который отличал Зальцбург от других центров католицизма. И это, несмотря на то, что первые Мессы я сочинял в Вене, где были совершенно другие традиции. В Вене были свои авторитеты, прежде всего, влиятельный Иоганн Адольф Хассе, сочинявший церковную музыку совершенно по-итальянски. Папа предложил писать Мессы в его «модном» стиле. Но я не поддался искушению и продолжал сочинять, опираясь на зальцбургские традиции.

– Так вот почему твои первые Мессы отличаются такой серьёзной углублённостью, словно порождённой чувством ответственности за сохранение высокого престижа зальцбургской церковной музыки! Ни в Мессе G-dur, K.49, ни в следующих за ней Мессах K.139, к.65 и K.66 мы не найдём почти ничего «модного» и напускного: все четыре ранние Мессы относятся к самым серьёзным и строгим сочинениям в этом жанре. Особенно это сравнение в их пользу станет очевидным на фоне последующих Месс. Поэтому твоим ранним Мессам мы уделим самое пристальное внимание: они того заслуживают.

Первую из них, Мессу-brevis G-dur, K.49 ты написал осенью 1768 года в возрасте 12 лет, в Вене. Но, несмотря на её создание в Вене, всеми помыслами она устремлена к Зальцбургу – об этом свидетельствуют дифференцированные, сложные хоровые партии, которые в венской церкви вряд ли смогли бы исполнить. «Missa-brevis» (латинское наименование короткой Мессы) G-dur предназначена для самой обычной литургии, и текст Ординария Мессы использован почти без повторов. Акцентируются лишь некоторые важные подразделы, такие, как Qui tollis. Оркестр небольшой – струнные и орган. Отдельно оговорим тональный план не только первой, но и всех остальных твоих Месс. Существовал ли какой-нибудь регламент чередования тональностей?

– Несмотря на то, что музыка Мессы состояла из изолированных частей, между которыми звучали словесные обращения священников или молитвы, она объединялась общей тональностью, единой для всех частей. Исключением являлся подраздел Benedictus из Sanctus: так как он помещался между двумя «Осаннами», его сочиняли в тональности доминанты, реже субдоминанты. Под вольный выбор тональности подпал и страдальческий Agnus Dei: его можно было сочинять как в основной тональности, так и в тональностях параллельного или одноимённого минора. Зато следующая за ним Dona должна была проходить всецело в основной тональности Мессы.

– «Тональный закон Мессы» неукоснителен уже в твоей первой Мессе: Benedictus C-dur сменяет Agnus Dei e-moll, замыкает сочинение Dona G-dur. Контрапункт, согласно старинным правилам, пронизывает всё музыкальное изложение. Можно сказать, что эта Месса вообще целиком написана в старом стиле.

– Что же в этом плохого? Я и темы для этой Мессы взял похожие на старинные, в стиле Генделя, например. Особое внимание обратил на текст, мне так хотелось звуками изобразить конкретные детали! Так, если звучало слово «ascendit» («поднялся»), то я повышал мелодию, а если – «descendit» («снизошёл»), то, наоборот, низвергал её в мрачный регистр. Если звучали слова «mortuos», «mortuorum» («мёртвый») – то я понижал интонацию с резким затуханием громкости и замедлением. Между прочим, такое отношение к этим словам распространилось на все последующие Мессы. То же самое можно сказать и о тексте целых разделов. Везде, где в тексте шла речь о «страстях господних», я переходил в минор и придавал музыке мрачно-торжественный характер. В то же время у меня было стремление сохранить во всей Мессе мотивное единство: так, например, я постарался подчинить все темы Мессы G-dur одному мелодическому типу, главным признаком которого является поступенный подъём с I к IV ступени с остановкой на III ступени.

– Вот это действительно заметно. Во всех частях Мессы мы встре-

чаем эту модель построения мелодии. Она служит как бы сквозным «лейтмотивом» всего сочинения. Приём тем более удивляет, что осознанно применён тобой в столь раннем возрасте. В произведениях остальных жанров той поры ничего подобного мы не встретим.

Что удивляет ещё больше, так это обилие хроматических оборотов и исключительный характер модуляций. Особенно в этом отношении выделяются разделы Qui tollis, Et incarnatus est и Agnus Dei. Они и являются лучшими номерами всей Мессы.

Светлый хоровой Kyrie подхватывает оживлённое начало Gloria. В Qui tollis настроение неожиданно меняется – реплики хора и солиста-баса объаты возбуждением, предшествующим всеобщей просьбе: «*misereere nobis*» («помилуй нас»). Синкопированные, нервно взлетающие фигурации скрипок в миноре подчёркивают тревогу ожидания: будет ли услышана Господом проникновенная, идущая от сердца мольба? Лишь постепенно характер музыки просветляется до ликующего Cum sancto spiritu в конце Gloria.

– Не забудь, что между Gloria и Credo в Мессе всегда был перерыв: в это время оркестр или орган исполнял церковную Сонату – небольшую подвижную, чаще всего радостную пьесу. Потом священник читал отрывок из Священного Писания. Вот почему хоровые разделы Gloria и Credo начинаются не с первой строчки Ординария – её читает священник. Его последними словами были: «*Credo in unum Deum*», и сразу после них вступал хор с третьей частью Мессы – Credo.

– Части Credo твоих ранних Месс удивляют разнообразием настроений: на фоне торжествующих утверждений «Верую» перед нами одна за другой предстают картины «страстей господних». Иногда эти подразделы бывают на редкость поэтичными. Вот и здесь, в Мессе G-dur, всё как будто замирает на подходе к Et incarnatus («И воплотился от Духа святого и Девы Марии, и стал человеком»). Пение женского хора кажется призрачным, невесомым.

– Какого ещё женского хора? Разве ты не знаешь, что подобные разделы исполнял хор мальчиков? И в Вене, и в Зальцбурге мальчики-певчие обязательно участвовали в исполнении Месс. Обычно их было от 15 до 20, и это составляло чуть ли не половину от общего смешанного хора.

– Прости, не знала. Тем более Et incarnatus напоминает хор призраков. «Парение» хора в высоком регистре тонально неустойчиво, зыбко, как будто лишено точки опоры. Ещё более сложный модуляционный план в разделе Stucifixus, заканчивающимся таким мистическим зауспокойным переходом со словом «*rassus*» («принял страдание»), который сродни лишь гениальному переходу от Confutatis к Lacrimosa в Реквиеме. Мистические интонации пробрались и в окончание Credo (выделение слова «*mortuorum*»), и в последнюю часть Agnus Dei e-moll, которая полна мрачного благоговения и трепета созерцания лика предвечного. Гармонический склад Agnus исключительно смел, он как будто обращён в некий потусторонний мир. Лишь Dona, завершающая Мессу, поворачивает вспять, возвращая слушателям жизнерадостное настроение. Но вообще, эта первая твоя Месса прямо-таки пугает обилием мистики. Как-то не подетски всё это!

– А я и не считал себя ребёнком. Моя первая Месса произвела впечатление на венцев. Мне тут же заказали торжественную Мессу для

освящения церкви в сиротском приюте на Реннвег. Поскольку её должна была выслушать сама императрица Мария-Терезия, мне посоветовали не скромничать и взять большой оркестр: струнные, 2 гобоя, 3 тромбона, 4 трубы, литавры и орган. Я понимал, что от меня хотят получить музыку в стиле Хассе, ведь императрица обожала его творения, напоминавшие ей о любимой Италии. Торжественные, ликующие Мессы Хассе с весёлыми Ариями солистов, похожими на оперные, нравились и мне. Я чуть было не выбрал праздничный До-мажор. Но моя предыдущая Месса так и не давала мне покоя своими минорными настроениями, которые словно просили продолжения. Перечеркнув первые такты *Kyrie C-dur*, я неожиданно для самого себя начал Мессу в *c-moll*, одной из мрачнейших тональностей. «Будь что будет!», – решил я и быстро принялся за сочинение. Наличие тромбонов, которые я пока не применял в своей музыке, поначалу насторожило меня: в их холодном тембре было что-то пугающее. Может быть, именно поэтому в некоторых разделах Мессы меня потянуло к похоронному, тяжеловесному сопровождению.

– Да, в этой **«Торжественной Мессе» c-moll, K.139** нас ожидают самые что ни на есть гробовые дела! Они начинаются уже с *Kyrie*: без вступления, громогласными аккордами до-минорного трезвучия вступает хор, и каждая его реплика похожа на вбивание очередного страшного гвоздя в тело Иисуса. Первое впечатление – как будто перед нами начинается разворачиваться оперное действие или полная драматизма Оратория. Мрачное начало напоминает даже некоторые страницы Реквиема. Но, заставив содрогнуться слушателя от первых неистовых звуков *Kyrie*, ты вдруг подразделом *Christe* заменяешь картину на противоположную. Непохоже, что квартет солистов молит Господа о помиловании. Отчего же так быстро повеселели молящие?

– Наверное, ты найдёшь в этой Мессе ещё несколько таких необоснованных переходов. Действительно, в период её создания я был в постоянном замешательстве: как бы и вправду не подумали, что это не Торжественная месса, а Реквием! Поэтому везде, где мне текст предоставлял хоть какую-то возможность, я резко менял настроение на праздничное. Конечно, это не пошло на пользу целому. Но всё же я всеми силами стремился перекинуть мосты от одного драматического раздела к другому, используя единый мрачный образ страдания, обрушившегося на богочеловека за грехи наши. Мне было важно, чтобы в большом пространстве Мессы (это же не обычная короткая *Missa-brevis*!) драматические фрагменты не оказались случайными обособленными островками.

– В общем, ты, кажется, справился с этой трудной задачей, хотя абсолютной цельности добиться так и не удалось, особенно из-за разделов вроде виртуозного соло сопрано *Quoniam*, легкомысленной *Osanna* и весёлой *Dona*, сочинённых в неаполитанской манере Хассе. Но на всех остальных разделах, несомненно, лежит печать твоего гения, и потому мы смело можем причислить эту Мессу к твоим шедеврам.

Остановимся на самых ярких моментах. Драматичный *c-moll*, с такой силой заявленный в *Kyrie*, снова появляется в *Qui tollis*, *Crucifixus* и *Agnus*. Эти четыре части связаны друг с другом характером гармонии и инструментовки, решающее же значение в них приобретает использование «потусторонних» тромбонов, звучание которых само по себе полно мистики. Остальные части отличаются более светлым мироощущением. Самыми смелыми, прорывающимися в будущее, конечно, являются

минорные разделы. Смелость Kyrie, например, заключается в необычной, диссонантной гармонии, в неожиданных паузах и в подавляющей остатка оптимизма последовательности трёхкратного стенания хора, страдающих нисходящих пассажей скрипок и глухого рыдания тромбонов и альтов. Интересно, что подумал бы о такой музыке главный церковновед падре Мартини? Наверное, ужаснулся бы с непривычки: музыка как будто стремится не к «небесным вратам», а в преисподнюю! Она обрекает человечество на вечные муки.

Ещё больше на заклинание духов тьмы похож тревожный гомофонный Хор Qui tollis, в котором мольба вроде бы хочет подняться к небу, но не способна преодолеть сдавливающее её напряжение, переданное тяжёлой поступью сопровождения.

Ещё страшнее Crucifixus. Под звуки его вступления так и представляешь вколачивание в крест огромных, кроваво-ржавых адских гвоздей. Жуткий крик отчаянья у хора пугает физически, от него так и хочется отгородиться, как от страшного наваждения. Правда, ужас быстро отступает и сменяется безропотным смирением перед неизбежным.

И, наконец, совершенно гробовая, полная запредельной мистики сцена Agnus Dei c-moll. Первые же мертвящие звуки вступления, порученные тромбону, переводят сознание в область потустороннего. Леденящий душу «мороз» уже начинает пробегать по онемевшему телу, когда вступает спасительный тенор со своей плачущей темой. Трижды возвращаются триольные мотивы тромбона, и каждый раз снова становится не по себе. Лишь постепенно хор, а затем квартет солистов переводят мистический образ в земное русло.

Но загробные сцены «Missa solemnis» перемежаются и с земными, по-человечески тёплыми фрагментами. Таковы выразительный пасторальный Дуэт тенора и баса Domine Deus, Дуэт двух сопрано Et incarnatus, Соло тенора Et in spiritum с очень красивым вступлением струнных, фугированный Хор Et vitam. Налицо театральная модель построения целого: вся Месса как будто состоит из контрастов, навязанных то светлым, то мрачным мироощущением. Зато и слушаешь её с неослабевающим интересом.

Совершенно не верится, что двенадцатилетний ребёнок был в состоянии создать такое смелое, неординарное, во многих местах психологическое и полное глубины творение. Его даже не с чем сравнить из сочинений того периода. Как ты понял, я имею в виду не только твои сочинения.

– Спасибо за столь лестную оценку. Я оставил рукопись этой Мессы сиротскому дому и больше к ней уже не возвращался. В Зальцбурге её так и не услышали, а жаль. Хотя, вернувшись в Зальцбург, я сочинил ещё две серьёзные Мессы – d-moll и C-dur.

– Вот профессор Аберт внушал нам, что твои детские опусы несовершенны. Он как-то забыл о Мессах. Здесь всё наоборот: самые ранние, детские оказываются самыми смелыми и оригинальными. Такова и удивительная Missa-brevis d-moll, K.65, написанная в 1769 году. Опять минорная тональность. Это – уже традиция или просто продолжение начатой «минорной темы»?

– Ни то, ни другое. Эта Месса предназначалась к открытию сорокочасового молебствования в зальцбургской Университетской церкви и была впервые исполнена во время поста. По церковным канонам такая

Месса должна была быть суровой, в ней даже запрещалось использовать полную ликования Gloria. Но я всё же сочинил и Gloria, правда, на сей раз минорную, так как считал её неотъемлемой частью любой Мессы.

– Даже прославляющий Бога Sanctus написан в миноре, так что все части Мессы d-moll насквозь минорны. Ре-минор роднит эту Мессу с Реквиемом, и в ней немало фрагментов, которые напоминают нам о твоём понимании сурового, могильного d-moll. Таковы, например, вступительное хоровое Adagio в Kyrie, тревожный средний раздел Gloria, порывистый нервный Credo, полная переживаний Dona. Выразительностью интонаций отличаются Квартет солистов Et in spiritum sanctum и Дуэт двух сопрано Benedictus. Но в этой Мессе есть одно «но» – она действительно коротка. Никаких передышек, но и никакого развития! Монотонный характер быстро «пробегания по тексту» не даёт слуху заостриться ни на одной мысли. С чем это связано?

– С ограничением времени, с чем же ещё! С самого начала мне было поставлено условие: четверть часа, и ни минутой больше. Как я вообще умудрился вмести́ть текст Мессы в столь тесные рамки!

– Теперь понятно. И всё же обидно: много ценных музыкальных мыслей было потеряно в этом вихре слов. Даже сам быстрый темп Мессы лишил её многих достоинств, в том числе – глубины. Форма тоже разрушилась, стала неупорядоченной. Разделы как бы слились в один тревожный, хаотичный. А между тем, в музыке Мессы столько новизны! Впервые настолько ощутимы тематические связи между такими разными разделами, как Kyrie и Dona, а также между Qui tollis, Et incarnatus и Agnus, объединённых использованием схожих хроматических оборотов! А какое необычное духовное «парение» передано в Et incarnatus с помощью покачивающегося оркестрового мотива и нежных, невесомых реплик, предназначенных хору мальчиков! Так что и в оригинальности Мессе d-moll не откажешь.

Конечно, на фоне этой «сверхкороткой» Мессы следующая Месса C-dur, К.66, так называемая «Dominicus-Messe», выглядит значительно, прежде всего за счёт своего объёма. Перед нами полный антипод предыдущей Мессы, так как новая Месса C-dur вообще ни в чём не знает ограничений! Что же случилось?

– Эта Месса предназначалась моему другу, сыну нашего домоуправителя Казтану Хагенауэру. Казтан, пока я был в Вене, вступил в бенедиктинский монастырь св.Петра, а в 1769 году ему выпало провести свою первую службу в монастырской церкви. Так как его в монастыре нарекли отцом Домиником, то и Мессу, посвящённую ему, я назвал «Доминик-месса».

– Значит, это ты для друга так постарался? Месса получилась и впрямь замечательной. По складу она соответствует не короткой, а торжественной. И оркестр в ней большой: струнные, 2 трубы, литавры и орган. Этой Мессе можно дать ещё один подзаголовок – «скрипичная». Ни в одной из остальных Месс мы не встретим такого постоянного, обильного кружева скрипичных фигураций. Они начинаются с первого звука Kyrie и исчезают с последним звуком Dona. Откуда взялось такое новое пристрастие?

– А это отголоски той манеры Хассе, которая под конец моего пребывания в Вене всё же пленила меня. Конечно, музыка Мессы при этом приобрела более светский характер, но зато стала теплей и задушевней.

– И лиричной. Центр тяжести Мессы как бы сместился в сторону музыки. Возникли трёхчастные Арии и сонатные *Allegri*, колоратуры в партии сопрано. В музыке этой Мессы явно преобладает неаполитанский стиль. Совершенно оперный облик приобрели *Laudamus*, *Domine Deus* и *Et in spiritum Sanctum*. *Quoniam* и вовсе написан в ритме полонеза. Контрапункт концентрируется лишь в определённых эпизодах, зато теперь это по-настоящему развитые хоровые фуги – *Cum sancto spiritu* и *Et vitam*.

Замечательны основные Хоры *Gloria* и *Credo*. Так, удивительно поэтичным получился фугированный Хор *Qui tollis*. Его предваряет лирическое, слегка взволнованное прекрасное вступление струнных. Замирания реплик хора в конце раздела производят исключительно романтическое впечатление. Самый выдающийся в Мессе – тревожный Хор *Crucifixus*, который мог бы разместиться даже в Реквиеме, до того он выразителен.

Но не забыл ты и о солистах. Теплом и задушевностью покоряет красивая сопрановая Ария *Laudamus Te*. Ещё приятнее прочувствованный квартет *Et incarnatus*, украшенный поэтичной ритурнелью скрипок.

Интересными получились и последние разделы – *Agnus* и *Dona*: найденная здесь новая манера поочерёдного пения солистов и хора вскоре перейдёт и в другие Мессы. Дстойнейшее, хотя пестроватое в отношении стиля произведение, Месса C-dur знаменовала новый стилистический перелом, выразившийся в сочетании разнородных составляющих, связанных между собою единством замысла и настроений.

Следующие Мессы относятся уже к итальянскому периоду 1770-1773 годов. К какому же стилю ты испытал влечение на сей раз?

– К стилю падре Мартини, который был основан на старинных традициях строгой хоровой Мессы в сопровождении органа. Вся такая Месса исполнялась хором, сольных разделов в ней не было вообще.

– Видимо, именно в таком «болономском стиле» и написаны две незаконченные *Мессы C-dur, K.115 и F-dur, K.116*? А ты не боялся, что прихожане сочтут этот стиль слишком строгим и устаревшим?

– Боялся, и именно поэтому не закончил обе Мессы. Хотя мне самому такой стиль, наоборот, показался полным новизны. Строгий контрапункт, большие хоровые разделы, проникнутые тематическим единством, подчинение музыки тексту – таких Месс я ещё не сочинял! Первой попыткой стал хоровой *Kyrie d-moll*, чисто учебное сочинение.

– А мы его знаем: *Kyrie d-moll, K.90* написан для смешанного хора *a cappella* в старинном контрапунктическом стиле. Горестный плач первого раздела сменяется волнующими, страстными стенаниями раздела *Christe* и постепенным, смиряющим успокоением к концу *Kyrie*. Значит, после такой вот «пробы на стиль» и начали возникать Мессы в манере падре Мартини?

– С каким трудом осваивал я эту манеру! Месса F-dur так и осталась фрагментом, но Мессу C-dur я всё же почти довёл до конца, остановившись в *Sanctus*.

– Общий характер последней Мессы – торжественно-гимнический. Подвижному фугированному Хору *Kyrie* предпослан как бы эпиграф – пятитактовое мощное хоровое *Adagio* на слова «*Kyrie eleison*». И в остальных разделах преобладает контрапунктический склад Хоров, словно объединяющий все части Мессы вместе в одну общую хоровую сцену. Лишь в двух разделах музыка «сбивается» с общего устремлённого ритма: таинственно звучит замедленный, мрачноватый *Qui tollis* в *Gloria*

и, словно опускающийся в бездну, полный мистики Et incarnatus, переходящий в Crucifixus. Для этих разделов характерно погружение в гармонию субдоминанты, подмена кадансов модулирующими построениями, смелые гармонические находки. В замирающих фразах Et incarnatus ощущается такое соприкосновение с запредельным, что даже в Реквиеме мы найдём мало подобных мест. А как загробно звучит многократное повторение всеми голосами «passus» в конце Crucifixus! Что же помешало тебе дописать такую своеобразную, полную мистики Мессу?

– По существу это было учебное сочинение. Падре Мартини настойчиво рекомендовал мне сочинить хотя бы одну Мессу в строгом стиле. Он был уверен, что я буду в дальнейшем сочинять именно в такой манере. Однако даже в самой Италии Мессы в строгом стиле давно уже не были популярны. И стоило мне во второй и третий приезды попасть в Неаполь и Венецию, как я понял – там ждут от композиторов совсем других, «светских» на слух сочинений для церкви. Вспомнив всё, что было нащупано мною в «Доминик-мессе», я решил написать для итальянцев нежную, пасторальную Мессу G-dur для небольшого хора и оркестра. Это было во время создания Оперы «Луций Сулла». Правда, времени оставалось совсем немного, и папа посоветовал мне пристроить в Мессу некоторые эпизоды из моей музыки к Балету «Ревность в серале».

– Кстати, это заметно по музыке Мессы-brevis G-dur, K.140: временами ноги так и просятся в пляс, особенно в заключительной Dona! Перед нами – оригинальнейшая из Месс, так называемая «пародийная». Отрывки ранее сочинённых тобою инструментальных пьес использованы как канва, по которой «вышивается» текст.

После спокойного Kyrie начинается пасторальная в своей основе Gloria с нежными сольными репликами сопрано и тенора. Хор вмешивается лишь в самые драматические моменты, например, в Qui tollis. Красивое соло сопрано Quoniam снова перемещает слух в пасторально-нежное русло. Таким настроением и заканчивается странно неторжественная Gloria.

Credo возрождает образы «Dominicus-Missa»: возбуждённые фигурации скрипок звучат выразительнее самого пения хора. Этой части свойственна особая устремлённость, нагнетаемая к хоровому подразделу Crucifixus, который на этот раз проходит в ритме полонеза. Где-то я уже слышала эту мелодию.

– Так начинается одна из моих детских пьес для клавира. В остальных же частях я использовал темы из музыки Балета к Опере «Луций Сулла»,...

–...что очень заметно по замыкающему Sanctus подразделу Osanna – его мелодия напоминает весёлый танец. Зато в сменяющих его Benedictus и Agnus солисты по очереди вступают с мелодиями, словно призванными укротить плясовую удаль Osanna. Но что это? Нежная музыка, всеми помыслами устремлённая к царству блаженства и покоя, вдруг снова «срывается» на темп быстрого лендлера, который подхватывает замыкающая Месса Dona!

Вот такая она – «несерьёзная» Месса G-dur! Полный антипод предыдущей «болонской»! Странное ощущение рождают твои детские Мессы – кажется, что все они созданы разными композиторами!

– В самом деле, я задержался на перепутье, разыскивая свой стиль. Наверное, лишь в пору создания Реквиема он, наконец, очистился от

чужих влияний.

– В этом отношении самый большой парадокс представляет Месса С-dur «В честь Дня пресвятой Троицы» (или просто «Троицкая»), К.167, написанная в 1773 году в Зальцбурге. Казалось бы, она всецело должна принадлежать строгому стилю, так как вся сочинена для хорового исполнения без соло. Однако строгий стиль запечатлён лишь в трёх фугированных Хорах. В остальных же разделах решающее значение приобретает не хор, а оркестр! С I части перед нами предстают большие оркестровые фрагменты в виде развёрнутых симфонических вступлений к Kyrie, Gloria, Et in spiritum sanctum, Benedictus, Agnus Dei и всевозможных оркестровых ригурнелей. И инструментовка сродни симфонической: к струнным добавлены 2 гобоя, 4 трубы, литавры и орган. Но если торжественный блеск вступления оказывается вполне уместным в Gloria, то обильно украшенный энергичными оркестровыми ригурнелями Kyrie вовсе не напоминает просьбы о помиловании! Оркестровая музыка на глазах подчинила себе текст, затмила его! Сам ты что на это скажешь?

– Здесь проявилось как раз одно из влияний итальянцев, особенно неаполитанцев. Правда, симфонические фрагменты их Месс скорее напомнили мне шаловливые, кокетливые завитушки. Я же попытался втиснуть строгое хоровое пение в рамки полноценной симфонической музыки. Может быть, это и казалось необычным, но только на фоне моих предыдущих Месс. Не забудь, что Месса С-dur относится к торжественным, поэтому все разделы не только развёрнуты во времени, но и чётко отделены друг от друга симфоническими обрамлениями.

– Тогда спорить не о чем – твой путь в этой Мессе опять нов и оригинален. И музыка превосходна. И даже приподнятый характер Kyrie и Agnus оправдан: как иначе могли прозвучать эти части в День великого Праздника пресвятой Троицы?

Итак, перед нами впервые предстаёт Месса-Симфония! Полноценные симфонические Allegri Kyrie и Gloria формообразуют подразделы, подчиняя их логике сонатных взаимоотношений. И это, как ни странно, служит на руку целому, так как музыка этих разделов благодаря тональным сопоставлениям становится рельефнее и выразительнее. Слушая музыку этой Мессы, наслаждаешься уже и тем, что она удивительно разнообразна.

Например, торжественно-приподнятый, маршевый Kyrie содержит в себе сумрачный до-минорный эпизод на словах «Christe eleison». В Gloria, как никогда до этого, яростный контраст замедленного, затемнённого Qui tollis и ликующего фугированного Cum Sancto spiritu.

Credo полностью проходит на сопоставлении контрастов света и мрака – от возбуждённого первого раздела к задумчивому Et incarnatus; от устрашающе-демонического Crucifixus к радостному Et resurrexit; от светлого лирического In spiritum Sanctum к решительной фуге Et vitam. Контрапунктические Хоры Мессы на сей раз масштабны и служат как бы итогами разделов. Помпезный Хор Sanctus сменяется устремлённой, прыгучей Osanna; то игривый, то мечтательный характер обнаруживает очаровательный Хор Benedictus.

А такого необычного раздела Agnus Dei мы вообще не найдём больше ни в одной из Месс! Чёткий шаг вступления в ритме полонеза одновременно торжественен и изящен – прямо свадебное шествие! Антифоном к оркестру сначала звучат ответные просветлённые реплики хора,

которые, однако, под конец всё больше подчиняются диктату оркестра, и вот уже вместе с тройными ударами литавр и трубами громогласно славят (а не оплакивают!) Агнца божьего! Великолепный, ни на что не похожий Хор Agnus, несомненно, – самое яркое высказывание всей Мессы. Но «не подкачала» и целеустремлённая Dona: на сей раз она представляет собою серьёзную фугу с размашистой, оригинальнейшей темой. К тому же, во второй части Dona появляется мотив из Kyrie, объединяющий музыку Мессы с помощью «лейтмотивного мостика».

И если нужно было бы подобрать одно слово, характеризующее всю Мессу в целом, то это – самоуверенность. «Троицкая Месса» напоминает яркое монументальное полотно художника, написанное крупным мазком уверенной руки мастера! Объединённые широтой взгляда разделы при этом составляют одно непоколебимое, спаянное логикой ядро.

Итак, в новом стиле этой нарядной экспериментальной Мессы почти всё радуется. Но это «почти» касается основы основ церковной музыки – неукоснительного следования характеру текста. Что же, опять тупик?

– Через время я и сам понял, что слишком навредил тексту Мессы, увлечшись симфоническими деталями музыки. Когда в 1774 году Коллоredo заказал мне две Missa-brevia, я уже знал, как поступлю на сей раз. В обоих Мессах я попытался по-новому осмыслить текст Ординария и до конца выявить его резервы. Оркестр отошёл на второй план, предпочтительнее же я отдал Хорам с ограниченным участием солистов. Для сопровождения было достаточно струнных и органа.

– И всё же обе Мессы получились на удивление разными. Первая из них, Mecca-brevis F-dur, K.192 отличается стремлением к мотивному единству. Это заметно уже в нежном Kyrie, который хотя и устроен как сонатное Allegro с двумя темами, но не противопоставляет темам оркестра хоровые темы. Изящная экспозиция оркестра и хора сменяется убаюкивающим терцетом солистов Christe eleison, а потом репризой I раздела. Стремление к лирике захватило средние части Мессы. Удивителен сопрановый Хор Gloria: мечтательная кантилена словно воспаряет над землёй, полная просветлённого восторга. Сладостные мотивы Хора (из одного Шуберт явно почерпнул тему для песни «К луне»!) чередуются с репликами солистов в свободной форме рондо. Заканчивает Хор фугато Cum Sancto spiritu с мечтательным, словно тающим в небесах повторением первоначальной темы Gloria на словах «Amen-Amen». Несомненно, это самая прекрасная Gloria из всех, когда-либо написанных тобой!

Центральной же и самой оригинальной частью Мессы на сей раз стал раздел Credo. Прежде всего, уникальна его форма: главный мотив на словах «Credo-credo», как эпитафия, повторяется перед каждым подразделом, прерывая общий текст. Как же ты посмел своевольно изменить текст Ординария?

– Четырёхзвучный мотив «Credo-credo» I – II – IV – III с детства преследовал меня, как навязчивая идея. Эта старинная интонация как будто вносила в мою музыку энергию и уверенность. Как раз в этой Мессе мне и понадобилась такая, «уверенная в себе» тема, способная объединить разнородные подразделы в одно целое. Окрылённый счастливой находкой, я начал вставлять мотив со словами «Credo-credo» перед каждым подразделом. Энергия вливалась в музыку прямо на глаза. Дойдя до конца, я пересчитал, сколько же раз всего повторилась интонация «Credo-мотива». Оказалось – 13 раз! Плохая примета! Пришлось

прямо в партитуре зачеркнуть предпоследнюю вставку, потому как нельзя же было вычеркнуть мотив *Credo* в самом конце!

– Он как бы подводит итог всей части, скрепляет целое, да?

– Ну конечно! Увлёкшись новой идеей, я совсем позабыл, что нарушаю литургическую традицию, вставляя несуществующие слова в текст. Потом Коллоредо указал мне на это.

– И в XIX веке по этой же причине Месса вызывала сильную неприязнь, вплоть до нежелания исполнять её вообще. Но на самом деле – перед нами наиболее цельная часть Мессы из всех, созданных в зальцбургский период. Твоё новое смелое завоевание – введение лейтмотива – выдвинуло Мессу *F-dur*, K.192 в ряды самых новаторских сочинений XVIII века.

Прекрасным продолжением *Credo* выглядят и следующие за ним *Sanctus* и *Benedictus*, далёкие от намеренной торжественности и оперной слащавости. Лишь *Osanna* напоминает о неаполитанском стиле.

Наконец, ярким драматическим пятном в музыку Мессы вклинивается антифонный, в старинном стиле, Хор *Agnus Dei d-moll*. Образ страдания, выраженный в пении хора, дополняет скрипичная фигурация, сопровождаемая терпкими синкопами. Всё сильнее берedit она рану, вскрывающуюся скорбными репликами сначала первого сопрано, потом второго и, наконец, тенора. Но ответом тенору неожиданно становится легковесная *Dona*, нивелирующая глубину *Agnus*. Когда же, наконец, итальянизированные разделы *Kyrie*, *Osanna* и *Dona* перестанут портить твои Мессы?

– Ещё не скоро. Но в целом же Месса *F-dur* удалась, не правда ли? Хотя архиепископу намного больше нравилась следующая, ре-мажорная.

– Должна признаться, что и я влюблена в неё. ***Mecca-brevis D-dur*, K.194**, может быть, непритязательнее предыдущей, но она – удивительно прочувствованная и цельная. К тому же в её музыке много необычного. Так, к примеру, Хор *Kyrie* начинается без вступления.

– В действительности, я хотел начать Мессу с более серьёзного, полностью фугированного *Kyrie* и уже почти закончил его первый раздел, но вдруг понял, что такое начало уж слишком сурово.

– Мы знаем его, как ***Kyrie D-dur*, K.91**. В самом деле, Хор напоминает стиль падре Мартини. Второй вариант, попавший в Мессу *D-dur*, конечно, вовсе не строг, хотя предельно лаконичен. *Gloria* тоже коротка (всего 59 тактов!) и динамична. Никаких повторов, зато каждая строка текста имеет свой индивидуальный облик. Покоряют выразительные реплики листов, особенно соло баса в *Quoniam*. Раздел *Credo* более просторен и, как всегда, построен на контрастах, но тематически взаимосвязан. Главный тематический материал начала словно проскальзывает «с чёрного хода» и в *Et resurrexit*, и в *Et exspecto*, иногда он появляется и в обращении. Все эти приёмы направлены на то, чтобы объединить целое, они новы и остроумны. Выразительность же Мессы *D-dur* происходит от особого пристрастия к минорным отклонениям, особенно в тех разделах, которые в других Мессах всегда были мажорными: *Quoniam*, *Et in spiritum sanctum*. Прогресс заметен и в традиционно «итальянизированных» разделах *Osanna*, *Benedictus* и *Dona* – они спокойнее, поэтичнее тех, что встречались в предыдущих Мессах.

Но центром Мессы, конечно, является изумительный, совершенно «баховский» антифон *Agnus Dei* в тональности *h-moll* (редчайшая у тебя,

но прекраснейшая гостья!). Эмоции как будто переполняют солистов и хор! Интересно поведение хора: после каждой жалобной, ламентозной фразы солистов (поочередно вступают I сопрано, II сопрано, дуэт тенора и баса) монолитный хор сначала проводит ответную тему в мажоре, после чего постепенно «скатывается» назад к минору, как бы погашая искорку предыдущей надежды! Даже мажорная Dona не способна развеять ощущение горькой подавленности, исходящее от проникновенной сцены всеобщего плача-покаяния! Исключительно человеческая музыка!

Общий характер всей Мессы, конечно, не так глубок, как раздел Agnus, прокладывающий путь к «Мюнхенскому Кугие» и Реквиему. Но всё же Месса D-dur в целом – одна из самых привлекательных в ряду Missa-brevis. Странно лишь то, что последние две выдающиеся Мессы F-dur и D-dur ещё короче своих предшественниц! Неужели архиепископу было достаточно такой усечённой литургии?

– Ты забываешь, что между Gloria и Credo всегда ещё звучала церковная Соната. Так как после чтения апостольского послания должен был быть перерыв перед чтением евангелия, то его заполняли Kirchen-sonaten. Первоначально небольшие одночастные allegri церковных Сонат постепенно становились масштабнее, поэтому и расчленённая надвое Месса производила впечатление долгой.

– Мы как-то совсем забыли поговорить об этих удивительных Сонатах, а ведь их у тебя семнадцать! Судя по количеству, к каждой Мессе сочинялась своя Соната?

– Вовсе нет. Я их просто обновлял, как и остальную церковную музыку, сообразно требованиям времени. Схожие тональности Месс позволяли выбирать по вкусу любую из написанных ранее Сонат, лишь бы она по стилю подходила к музыке Мессы. Я начал сочинять «sonata da chiesa» (так их называли итальянцы) параллельно со своими первыми Мессами. Исполняли такую Сонату обычно скрипки, бас и орган, так называемое «церковное трио». По характеру это была музыка для отдыха, поэтому она мало отличалась от обычной камерной, светской. Я сочинял её в основном в духе неаполитанской оперной Sinfonia.

– Но всё же многие из этих непритязательных пьес по-настоящему хороши. Первыми были сочинены **3 Сонаты 1771 года – Es-dur, К.67, B-dur, К.68, D-dur, К. 69**. Светлая лирика, изящество, грация – вот их основные черты. Музыка первых церковных Сонат чем-то неумовимо напоминает музыку Квартетов-Дивертисментов КК.136 – 138. Соната К.67 очаровывает грацией, К.68 – энергичностью, К.69 – контрастом трёх по-разному инструментованных тем.

– Две следующие церковные Сонаты D-dur и F-dur я сочинил, кажется, в 1772 году. Они больше напоминают allegri моих итальянских Симфоний.

– Темы и переходы совершенно симфонические. Первая **Соната D-dur, К.144** – более мужественная, жестковатая. Вторая **Соната F-dur, К.145** – женственная, лиричная, зато содержащая беспокойную, даже ершистую разработку. Такая же, почти воинственная разработка выделяет грациозную в своей основе **Сонату B-dur, К.212**.

– Следующие Сонаты G-dur, F-dur и A-dur относятся уже к 1776 году. По-моему, они получились поэтичнее предыдущих?

– Особенно **Соната F-dur, К.224**. А какова прелестная **Соната A-dur, К.225** – утончённая, изысканная, поэтичная, способная стать пре-

красной частью струнного Дивертисмента или Серенады! Церковная Соната G-dur, K.241, наоборот, более задиристого нрава, с разнообразными темами.

Но особо выдающимися мне кажутся следующие две Сонаты, сочинённые в апреле 1776 года. В первой Сонате F-dur, K.244 выделяется партия органа. Музыка Сонаты свежа и оригинальна. Поражает и смелая, с диссонансами, страстная разработка.

Лаконичную, с устремлёнными мелодиями, Сонату D-dur, K.245 можно причислить к шедеврам в этом жанре, настолько содержательно, полнокровно её маленькое пространство. Минорная выразительная разработка даже вносит долю драматизма в произведение, казалось бы, далёкое по жанру от проявлений страсти.

– К этому же периоду относится и ещё одна Kirchengonate C-dur, инструментальный состав которой я пополнил двумя трубами.

– Это Соната C-dur, K.263. Реплики труб, несомненно, придают ей особо бодрый характер. Следующие Сонаты созданы уже через год, в 1777 году. Соната G-dur, K.274 не вносит новизны. Зато на её фоне, да и на фоне всех остальных Сонат яркой Звездочкой выделяется достойнейшая Соната C-dur, K.278. Мало того, что её оркестр усилен 2 гобоями, 2 трубами и литаврами, музыка Allegro – сродни серьёзной симфонической музыке. Энергичная главная тема сначала сменяется прелестной грациозной I побочной, а потом, внезапно – мрачной, великолепной II побочной. Разнообразна по настроениям и развитая заключительная партия. Разработка на материале II побочной полна бунтарского духа: ощущение таково, что нисходящие акцентированные пассажи вводят нас в тревожную атмосферу Оперы-сериа. С чем связан такой накал драматизма?

– Как раз эту Сонату я сочинял для конкретного случая: второй раз в соборе исполняли мою новую Мессу C-dur (её потом назвали Credo-Messe), написанную для большого оркестра к празднику Рождества. При первом же прослушивании мне показалось, что в её музыке мало драматизма. Вот я и решил наверстать упущенное в Kirchengonate.

– Странно, что Великий Муфтий не возмутился, слушая такую нецерковную музыку в храме!

– Скорее всего, занятый проверкой праздничной службы, он просто пропустил её мимо ушей. А вот во время исполнения Коронационной Мессы он прислушивался к каждому звуку. Это было весной 1779 года, когда наши отношения с ним были окончательно испорчены. Поэтому я на всякий случай сочинил не одну, а две церковные Сонаты.

– Обе в До-мажоре. Первая Соната, K.328, хотя и написана для скромного «церковного трио», предельно насыщена разнообразными симфоническими деталями и имеет серьёзную разработку. Вторая Соната, K.329 сочинена для большого оркестра, такого же, как в Мессе K.317 – с двумя гобоями, двумя валторнами, трубами, литаврами. Её парадное звучание, наверное, лучше подходило к торжественной Мессе?

– Потому я и выбрал, в конце концов, её. Последнюю же Сонату я сочинил для Торжественной Мессы C-dur в 1780 году. Именно в это время я получил должность придворного органиста и тут же решил показать своё мастерство прихожанам Кафедрального собора. Потому мне и пришла в голову идея написать Kirchengonate с солирующим органом. В день выступления я ещё добавил немного от себя, так что

получилась настоящая импровизация. Всем понравилось.

– **Соната C-dur, K.336** не может не нравиться – действительно, настоящая импровизация для органа, хоть и встроена в сонатную форму. В конце мы слышим даже свободную каденцию органа, как в истинно концертной пьесе. Очень милое, эффектное сочинение!

Итак, мы убедились, что церковные Сонаты, написанные тобою для Месс в период 1771-1780 годов, получились разными и по назначению, и по содержанию, и по инструментовке. Среди них оказалось немало вдохновенных пьес, которые, конечно, украшали исполнение Месс. Ну, а что же с Мессами? Когда начался их новый «виток»?

– В 1775 году. В январе я поехал в Мюнхен ставить свою Оперу «Мнимая садовница». Неожиданно в самый неподходящий момент пришло письмо от Коллоредо с заказом на новую *Missa-brevis*. Мне было совершенно не до неё, голова была полна лишь Оперой. Но делать было нечего: наспех я скомпоновал совсем сжатую Мессу C-dur, «*Missa brevissima*», и отослал в Зальцбург. Короче, отделался.

– Как это не похоже на тебя! Видать, и впрямь заказ архиепископа вызвал в тебе очередную волну неприязни к Зальцбургу. В результате мы имеем самую слабую из коротких Месс, где почти не на чем остановить взгляд, разве что на смешных тройных оркестровых форшлагах в Sanctus, из-за которых эту **Мессу-brevis C-dur, K.220** прозвали «Воробыной». И вправду – жалкий «воробушек», а не Месса. Что уж совсем не красит стиль этой Мессы, так это так называемая «политекстура» в Gloria и Credo – наложение двух голосов с разным по смыслу содержанием строк Ординария. Хотя в то время и Михаэль Гайдн грешил этим же приёмом. Эта новая итальянская манера выдавала ремесленнический и к тому же антицерковный подход к тексту.

Получше получилась следующая «долгая» Месса, **Missa-longa C-dur, K.262**. Политекстура её не коснулась. Масштабы наводят на мысль, что она сочинялась для какого-то торжества.

– Не совсем так. Просто в мае 1776 года освящались новые интерьеры церкви св.Петра, по этому поводу я и расширил Мессу, впрочем, задумав её, как *brevis* – без Арий.

– Стилистически Месса получилась чрезвычайно пёстрой: обилие контрапункта (выделяются горделивые Хоры, завершающие Gloria и Credo) сочетается в ней со светской инструментальной манерой. Так, Et in spiritum начинается с длинной ариобразной ритурнели. Сама музыка Мессы хороша, даже блестяща, но как будто лишена тепла. Хотя и в драматизме нет недостатка: об этом свидетельствуют полный отчаянья Хор Qui tollis, обострённый Crucifixus и взволнованный Хор с солистами Agnus Dei. Между прочим, в начале XX века дирижёр Алоис Шмидт надставил незавершённое Credo «Большой Мессы» c-moll, K.427 именно номерами из *Missa-longa*: Дуэтом сопрано (в Мессе c-moll – тенора) и хора Et in spiritum и фугованным Хором Et vitam. По крайней мере, эта Месса значительно серьёзнее предыдущей «Воробыной».

К концу 1776 года относятся ещё 3 коротких Мессы – *Credo-Messe*, *Spaar-Messe* и *Orgel solo-Messe*. Названия придумали уже после твоей смерти, они служат «знаками различия» этих схожих до-мажорных Месс.

– Все не схожих! Если говорить об их общих свойствах, то их всего два – краткость и песенный характер.

– Воздействие немецкой песни на стиль церковной музыки испыта-

ли в ту пору и братья Гайдны, и Эберлин. Но у тебя оно становится впервые заметным в Мессе C-dur, K.257, «Credo-Messe» (её нельзя путать с Мессой «Credo-credo» F-dur, K.192). Прозвище пошло оттого, что в новой Мессе снова использован приём повторения слова «Credo», возникший в Мессе F-dur. Но здесь мотив «Credo» (причём интонационно другой: V–III–VI–V), повторенный 14 раз, не играет той роли, что в старой Мессе: это всего лишь обрамляющий мотив, не более. Драматургической нагрузки его тема на сей раз лишена. Зато интересно использование настоящей темы «старого» Credo-девиза в Sanctus: здесь четырёхзвучный мотив I–II–IV–III похож на непосредственный детский возглас, возвышающийся над остальными «взрослыми».

Задушевными и прочувствованными получились последние разделы Benedictus и Agnus. В них как раз сказалось песенное влияние. Интересно, что одна из тем Agnus обрамляет всю Dona, то есть впервые оба подраздела составляют взаимосвязанное целое. Ещё в этой Мессе важное место отведено богатому оркестру: к струнным добавлены 2 гобоя, 2 трубы, 3 тромбона, литавры и орган. В целом, Credo-Messe K.257 оставляет очень приятное впечатление, она лирична, напевна и свежа на слух.

Оригинальна и следующая Месса C-dur, K.258, «Spaur-Messe». Что такое «Spaur», я не знаю.

– Шпаур – это фамилия. Граф Франц Йозеф фон Шпаур в конце 1776 года был посвящён в духовный сан и впоследствии стал деканом нашего Собора. К его посвящению мне и была заказана Месса. В заказе, исходящем от архиепископа, намекалось на краткость Мессы, ведь принятие в сан и без того считалось долгой процедурой. Вот я и написал Мессу чуть протяжённое обычной *brevis*.

– В этой Мессе особенно ощутимо песенное начало. Но сильно влияние и оперного стиля Глюка. Центр тяжести явно переместился в сторону вокала. Полные серьёзного чувства оперно-драматические интонации проникли в Kyrie и, особенно, в Credo. Как фрагменты из Оперы-серии звучат Et incarnatus (прочувствованное соло тенора) и полный мистики Crucifixus (басовый хор и квартет солистов). Таков же и вдохновенный Agnus, интонационно связанный с Dona в один общий раздел. Благодаря этому финал получился благоговейным, а вовсе не буффонным, как было почти во всех предыдущих Мессах. Настоящий, долгожданный прогресс! Оригинально устроен и Benedictus, в котором хор и солисты постоянно то противопоставляются, то скрещиваются, то объединяются, словно выясняя отношения. Похоже, ты потихоньку забываешь о «неаполитанском» стиле?

– До поры до времени. Не забывай, что все Мессы этого периода – хоровые, без Арий, без фуг, очень сжатые по времени. Я искал простоты, естественности выражения чувств, отменяя всё чрезмерное и вычурное.

– В этом отношении линию 1776 года продолжила короткая Месса C-dur, K.259, «Orgel solo-Messe» («Месса с органным соло»). Наконец-то перед нами простая Месса! Её начинает самый напевный Kyrie из всех, которые до этого встречались в Мессах. Никаких фуг в сверхлаконичных Gloria и Credo. Соло органа заключается в 8 тактах танцевальной мелодии на 3/4 (впрочем, напоминающей немецкую народную песенку) перед лирическим Квartetом Benedictus. Совсем другое вступление в стиле мелодий Глюка с томной кантиленой на фоне *pizzicato* скрипок – перед вокально-хоровой мечтательной картиной Agnus. Чарующая поэтичность

Agnus Dei C-dur искупила «грех» некоторой торопливости всех предыдущих разделов. Лишь «итальянский» вариант Dona вновь подпортил дело! Что же тебя так заносит – бросает то в жар, то в холод?

– А ты думала, что я остановлюсь на каком-то едином идеале Мессы? Плохо же ты знаешь меня. Я – не Глюк. Это у него на всё были заготовлены выработанные годами клише. Я так не мог. Каждый день приносил что-то новое, но при этом перечёркивал старое. Лишь вчера я сочинил благоговейную Dona в Spaug-Messe, а сегодня – беззаботно-игривую в Orgelsolo-Messe. Я часто менял идеалы. Через год меня уже было вообще не узнать.

– Это правда. Судя по Mecce-brevis B-dur, K.275. По какому поводу она написана?

– Это обетная Месса. Я дал себе обет перед большой поездкой в Париж, сочиняя эту Мессу.

– Вот почему её музыка носит такой «личный» характер? Музыка Мессы как никогда человечна, лирична, душевна. Главное в этой Мессе – мелодичность. Строгий стиль почти не задействован, за исключением контрапунктического Sanctus, в котором, правда, скрипичные фигурации делят первенство с хором. От ласкового Kyrie, начинающегося песенным соло сопрано, веет чем-то домашним. Красивые мажоро-минорные переlivы Gloria ласкают слух, особенно в Qui tollis. Любование мелодией, однако, заходит слишком далеко. Особенно это ощутимо в Credo. В нём в виде оркестрового фона несколько раз проходит красивейшая живая, побаховски благородная тема, в основе которой лежит народная песня «Крестьянин на дурачка напраслину возводит» (эту тему использовал И.С.Бах в финале скрипичной Сонаты A-dur). Из общего устремлённого русла выбиваются лишь только печальные Et incarnatus и Crucifixus. «Подгонкой» текста под закруглённые музыкальные периоды грешит вся вторая половина Credo. Зато очень красиво!

Благородную нежную песню Benedictus сменяет исключительно выразительный Agnus g-moll. Страдальческий соль-минорный Хор с развитой мелодической линией, с хроматизированными подголосками, вплетёнными в ткань Хора, с затейливой гармонией и прерванными кадансами напоминает Хоры Верди. Глубина музыки этого раздела настолько подчиняет слух, что от легкомысленной Dona, следующей дальше, хочется отмахнуться, как от ненужного довеска. Тем более что Dona носит характер водеvilный, шуточный, а иногда чем-то напоминает русскую плясовую «Камаринскую». Если бы не Dona, Мессу B-dur можно было бы причислить к самым гармоничным твоим созданиям. И всё же её музыка радует настолько, что хочется слушать вновь и вновь. Недаром она относится к самым исполняемым в церквах Австрии и Нижней Германии.

– А по-моему, именно мелодия Dona великолепна, мне было трудно с ней расстаться. И разве она напоминает итальянскую?

– Нисколько. В ней просто не хватает той глубины, которая запечатлелась в гениальном Agnus. Мессы 1776-1777 годов вообще выходят за пределы итальянского влияния, прокладывая собственный путь. Решение уже найдено: лаконизм, песенность, равенство гомофонии и полифонии, голосов и оркестра, церковного и светского. Эти черты наглядно проступают в Kyrie Es-dur, K.322, сочинённым тобой в Мангейме в 1778 году. Что это было – начало новой Мессы?

– В общем-то, да. В это время, кажется, в феврале, мне нужно было срочно закончить несколько заказов – 4 флейтовых Квартета для Де Жана, 6 скрипичных Сонат для кунфюрстины Пфальцской. Но... именно в это время я встретил Алоизию, и всё, всё помчалось кувырком! Сумасшествие зашло далеко: я вообще не мог сочинять. Папа посылал угрожающие письма, пытаюсь докопаться до причины моего безделья. Если бы он знал! И тогда я снова дал себе обет. И сочинил *Kyrie Es-dur*, словно призывая себя к ответу за своё безволие. Однако продолжать Мессу было некогда: события последнего мангеймского месяца понеслись с роковой для меня космической скоростью. Лишь в Париже я осознал всё, что произошло со мною. Но Месса уже не понадобилась.

– Понятно. В свете этих событий становится ясным и обращение в *Kyrie* к новой тональности *Es-dur* – какая же ещё тональность могла выявить всю пафосность твоего обета? Ты как будто приказываешь самому себе: «остановись, одумайся!». Тревожный ритм этого *Kyrie* проявит себя позже, и не где-нибудь, а в гениальном «Мюнхенском *Kyrie* d-moll, K.341. Пока это – лишь намётка.

Только после возвращения из Парижа ты вновь приступил к Мессам. Выверенный Мессами 1776-1777 годов «баланс сил» с новым упорством заявляет о себе в *Мессе C-dur, K.317*, так называемой **«Коронационной»**. Откуда название?

– Опять обет. Я дал его себе ко Дню чудодейственного увенчания короной Иконы Богоматери в Церкви-на-Плато близ Зальцбурга. Корона над главою девы Марии чудесным образом возникла на иконе этой церкви в 1744 году. С тех пор каждый год в церкви Вознесения, где произошло чудо, совершалось торжественное богослужение. Тридцать пятую годовщину чуда я и решил отметить своей Мессой *C-dur*.

– Так вот почему эта Месса оказалась торжественной! Мощный оркестр соответствует её назначению: струнные, 2 гобоя, 2 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, литавры, орган. И протяжённость разделов на сей раз больше, хотя формально Месса устроена как короткая, без развитых подразделов.

Исключительный характер музыки этой Мессы зиждется, конечно же, на её личностном «обетном» предназначении. Мы встретим мало духовных произведений, написанных настолько от души. Тяжёлый пунктирный ритм *Kyrie* (*Andante maestoso*) с первого же звука предвещает нечто драматическое, хотя средний подраздел *Christe* в исполнении сопрано и тенора смягчает тревогу начала изменением темпа (*piu andante*) и размера (с 4/4 на 2/4). Возврат первой темы Хора в конце уже лишён жёсткости, а последняя мольба *Kyrie* даже приглушена до *pp*, как будто обращена к господу тихим внутренним голосом. *Kyrie* настолько необычен, что не оставляет слушателю другого выбора, кроме как завороченно слушать дальше.

И, действительно, «интрига» *Kyrie* переносится в *Gloria*. Выдающееся оркестровое сопровождение этого раздела словно рассчитано на возможности мангеймского оркестра. А, начиная с *Qui tollis*, фигурации скрипок вообще невозможно слушать без волнения: невероятное возбуждение словно подгоняет бушующую стихию чувства. Такой накалённой, экспрессивной *Gloria* мы ещё никогда не слышали!

Но и следующее *Credo* пронизано испепеляющей страстью – опять благодаря ускоряющемуся, бурному оркестровому фону. Резкое замедле-

ние подводит к словно усталому Et incarnatus в исполнении квартета солистов. Это единственная, драматургически важная передышка. Музыкальное пространство Credo взрывает всеобщий плач Crucifixus, сопровождаемый пронизывающей всю душу, ошеломляющей скрипичной фигурацией! Новый взрыв (теперь уже в мажоре) на Et resurrexit снова свергает слух в ускоряющийся вихрь начала Credo. Его подхватывает полный страсти Квартет Et in spiritum. А следующая за ним секвенция Et exspecto как будто перекочевала в Credo из страстного «Марша давидсбюндлеров» в «Карнавале» Шумана! Беспрецедентное огневое Credo обескураживает неистовством то ли веры, то ли сомнения. Всё оно похоже на требовательный вопрос к небесам – «верить ли?».

«Верить!», – отвечает торжественный Хор Sanctus. Его монументальное вступительное *Andante maestoso* с властным пунктирным ритмом торжественного шествия пронизано мотивами с трелями в оркестровом сопровождении, которые переходят в последующую подвижную Osanna (таким образом, Sanctus и Osanna вперевы скреплены «лейтмотивным мостиком»).

Benedictus (квартет солистов) поворачивает к лирике. Основанный на изящной танцевальной мелодии, он дважды пребывает повторением Osanna. Это наименее цельная часть Мессы.

Зато Agnus Dei F-dur завораживает с первого звука: в соло сопрано нам слышится прообраз Арии Графини из III действия Оперы «Свадьба Фигаро». Несмотря на явно оперный характер, музыка, исполненная возвышенного благородства и лирической проникновенности, идеально гармонирует с последующей Dona. Между прочим, тема Dona основана на теме среднего раздела Kyrie: теперь от солистов она перешла к торжествующему хору. Налицо лейтмотивная связь крайних разделов.

Но дело не в новшествах и не в техническом совершенстве композиции. Эта Месса потому так прекрасна, что вся её музыка напрямую, физически (я думаю, ты правильно поймёшь мое странное определение!) передаётся от сердца к сердцу! Слушаешь её на едином дыхании и с каждым разом влюбляешься в сей шедевр всё больше и больше! В чём же её тайна? Может быть, в том самом обете, который ты дал себе, сочиняя её? Но что это за обет?

– Любый обет – тайна. То, что ты пообещал Богу, может исполниться, а может – нет. В данном случае – не исполнилось, иначе бы ты никогда не услышала «Мюнхенского Kyrie».

– Но ведь до этого Kyrie ты написал ещё одну Торжественную Мессу C-dur, K.337. По какому же поводу она была создана?

– О, это чисто заказное сочинение. Хотя она и названа «solemnis», но, по сути это настоящая «brevis». Словом, истинно зальцбургская Месса, какие любил архиепископ. «Покороче, покороче!», – так и слышалось его обычное требование. Первые части сочинялись мною, честное слово, без особого рвения. Я как будто задался целью усыпить ими обычную подозрительность Великого Муфтия. Но к концу Мессы под натиском свежих идей я всё же дал себе волю.

– Ты имеешь в виду Benedictus? Но мне кажется, уже в Credo всё «с ног на голову»! Взять хотя бы самое начало Хора: без вступления, с разбегу монолитный хор исполняет секвенцию твоей «Темы Времени»! «Время» тут же «реагирует» и переходит в другое измерение – от торопливого начала к замедленно-сонному соло сопрано Et incarnatus, а дальше

– к погружённому во вневременное пространство, полному пугающей мистики, зловеще тихому (!) Crucifixus. Сложная гармония, странная путаная мелодия, загробная удалённость таинственного шёпота хора – мы словно становимся свидетелями загадочной, далёкой от христианства мистерии.

Эта мистерия продолжается и в Sanctus. Оркестровые нисходящие пассажи, сопровождающие пение хора – не что иное, как масонский божественный «Ветер Духа», спускающийся на потрясённые народные массы, которые неожиданно страдающий (!) подхватывают текст Osanna. «Домового ли хоронят, ведьму замуж выдают?», – такие мысли приходят в голову и в конце Osanna, и в начале мрачного (!) фугированного Хора Benedictus a-moll. Чёткий шаг устрашающего шествия слышен в ля-минорном сурово-безжизненном басовом пении. И это – приветствие тому, кто «грядёт во имя господне»?

Итак, три центральных раздела Мессы полны агрессивного, неприкрытого богохульства! Конечно, я догадываюсь, отчего в мыслях ты разошёлся с канонами католической церкви именно в этот период, после сближения с Геммингеном. Но неужели же этот процесс самоотречения от церкви принял сразу такую угрожающую форму?

– Нет-нет. Церковь была тут ни при чём. Я оставался её верным сыном. А вот лишний раз подразнить Коллоредо, конфликт с которым усугублялся с каждым днём, входило в мои планы. Представь себе эту картинку: как только во время исполнения Торжественной Мессы архиепископ заёрзал на троне и выпучил глаза, дослушивая повторение небывало плачущей Osanna, я ехидно улыбнулся ему, и как ни в чём не бывало, заиграл на органе в ансамбле с гобоистом и фаготистом красивейшее, полное благодати вступление к Agnus. А уж когда кастрат Чеккарелли своим обволакивающим сопрано запел томную Арию в итальянском вкусе, Великому Муфтию оставалось лишь прикусить язык!

– Сама же дивная мелодия Agnus Es-dur – прототип Арии Графини из начала II действия Оперы «Свадьба Фигаро». Но высшая красота проникает в Agnus Dei в тот момент, когда хор задушевно и как бы бережно подхватывает последнюю реплику сопрано, постепенно переводя меланхолию Agnus в радость Dona. Неожиданно хор резко тормозит сначала на слове «Dona», потом на слове «расет», как бы поворачивая вспять и предоставляя «слово» сопрано и тенору, которые на тишайшей ноте заканчивают самую странную из всех существующих Месс.

Да, далеко от прежнего церковного идеала ушёл ты в Торжественной Мессе 1779 года! А что архиепископ, понял ли он весь сарказм сочинения?

– Наверное, понял: больше Месс он мне не заказывал. А вскоре я уехал в Мюнхен ставить «Идомею». «Хорошо бы», – думал я, – «кроме Оперы дать послушать мюнхенскому курфюрсту одну из моих Месс, это должно произвести впечатление». Тут же я попросил отца переслать мне части двух последних Месс в C-dur и Мессу B-dur в Мюнхен. Но загвоздка была в том, что эти Мессы были инструментованы по-зальцбургски, а здесь привыкли к оркестру мангеймского типа. Тогда я решил написать что-нибудь церковное в расчёте на огромный мюнхенский оркестр, в котором были струнные, 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, литавры, орган. Всё время, пока я сочинял «Идомею», меня безудержно тянуло к минору. Я вспомнил свои детские Мессы в d-

moll, c-moll. Что, если вместо целой Мессы сочинить один величественный минорный Кюрие для гомофонного хора с мощной поддержкой оркестра? Сказано – сделано. Так вначале 1781 года из-под моего пера и вышел «Мюнхенский Кюрие» d-moll.

– Произведение такой силы, как «Мюнхенский Кюрие» d-moll, К.341, трудно описывать, его нужно слушать. Это тот самый редкий случай, когда потрясает уже начало: громоподобный унисон оркестра и щемящие нисходящие скрипичные фигурации, перемежающиеся тремя зловещими «ре» басов, усиленных литаврами. Их подхватывают повторенные трижды, властные, словно пригвождающие возгласы «Кюрие» мужского хора, чередуемые жалобными женскими «eleison». Потрясает величественный переход оркестра, подкреплённого литаврами, предшествующий всеобщему слиянию с певцами. Апофеозом же становится грандиозный запев всего хора – перед нами словно «лавина душ человеческих», обрушивающаяся призывом к Богу под душераздирающие размашистые фигурации струнных! «Дрожь Земли» слышна в этом могучем, иступлённом движении поющей массы, будто захваченной единым душевным порывом. После того, как слушателя, словно маленькую песчинку, втягивает этот бездонный, подавляющий своим величием водоворот сильнейших эмоций, бесполезно пытаться выбраться из него. Обратной дороги нет. Всё новые варианты «крика душ человеческих» сменяются во вневременном, кажущемся бесконечным пространстве Кюрие. Они звучат то приглушённо, то смиренно, то отчаянно, достигая невыносимой скорби в среднем и в последнем разделах. Временами ощущаешь и страх перед неведомым, и полную беспомощность людской массы, и попытку протеста, и молчаливое согласие с неизбежным. И всё это – в одном девятиминутном творении! Как ни согласиться с Эйнштейном: «всё на такой высоте, что хочется поклониться колена».

И всё же – странная судьба была уготована беспримерному Хору Кюрие d-moll: он совсем не исполняется! Между тем, даже в Реквиеме мало фрагментов, сопоставимых с ним по силе воздействия на слушателя. «Мюнхенский Кюрие» подчиняет всецело и навсегда!

Вольфганг! А ты-то сам услышал исполнение своего Кюрие?

– Представь себе, нет! Только я его закончил, как пришёл приказ архиепископа немедленно выезжать за двором в Вену. Всё рухнуло в одночасье! Я так никогда и не услышал Кюрие – ведь в Вене я вообще не имел доступа к исполнению церковной музыки. Да там бы я её и так не сочинял: во-первых, в Вене она и раньше была не в почёте; во-вторых, сам император не был поклонником церковных мероприятий и не заказывал никому музыки для церкви. В соборе св.Стефана и в других церквях Вены были свои капельмейстеры-композиторы, ревностно оберегавшие свой приоритет в сочинении церковной музыки. Я бы мог поклясться, что больше не напишу ни одной Мессы. Но судьба распорядилась иначе.

Это было в те дни 1782 года, когда я собрался жениться на Констанце. Три крупные неприятности не давали мне покоя: неожиданная болезнь невесты, ссора с её матерью из-за отвратительных сплетен, ею же самой и распускаемых, но главное – отказ моего отца благословить наш брак. Всё складывалось не по-людски. В отчаянии я побожился в церкви, дав обет: в случае благополучного завершения всей этой свадебной эпопеи написать Большую Мессу. Станци выздоровела, и 4 августа 1782 года мы обвенчались. Лишь четыре дня спустя из Зальцбурга пришло

письмо с отцовским благословением. В целом всё обернулось совсем неплохо. Но всё же папа, да и сестра были недовольны моим выбором: это чувствовалось по их сухим, неприветливым письмам. Я решил, что как только у Станци родится ребёнок, мы с ней, не теряя ни дня, поедem в Зальцбург, чтобы предстать перед моим отцом. И исполним там Большую Мессу, которую я уже начал сочинять!

Но почему-то её сочинение чем дальше, тем медленнее продвигалось. Мне многое мешало, в том числе и моё охлаждение к такого рода композициям. Энтузиазм 1782 года, пробудивший создание Мессы, к лету следующего года окончательно исчез. На радушную встречу Констанцы в родительском доме не было никакой надежды. Сама же она нервничала уже в дороге, отчего её голос портился прямо на глазах. Я уже был и не рад, что всё это затеял. Встреча с отцом и сестрой была натянутой. Музыканты и певцы соборной Капеллы смогли выкроить время лишь на одну репетицию, так что ожидать блестящего выступления в церкви св.Петра не приходилось. И, несмотря на то, что в дороге у меня возникло несколько свежих идей, касаемых *Agnus*, я решил не дописывать больше ни одного такта, взять недостающие фрагменты из моих старых партитур и надставить ими Мессу. В таком виде в конце августа 1783 года она и была исполнена.

– Всё равно – масштабность, грандиозность замысла нельзя не ощутить уже по первым, полностью законченным разделам *Kyrie* и *Gloria*. С первых же звуков оркестрового вступления чувствуешь нечто настолько глубинное и серьёзное, что сомнений быть не может – перед нами шедевр, каких мало. Но странный это шедевр – никогда ещё соединение суровости немецкой полифонии и мягкой нежности итальянской оперной кантилены не оборачивалось столь двуликим Янусом. И всё же – парадоксальный сплав противоположных стилей может поколебать мнение слушателей лишь о цели этой Мессы, не более. Но так как она и без того не цельная за счёт выпадения самых значимых подразделов Мессы *Crucifixus*, *Et ressurexit* и *Agnus*, без которых любая Месса – не Месса, то претензии к её «полноценности» как бы автоматически снимаются. При этом всё внимание переносится на поиск чисто музыкальных достоинств. И тогда, исходя из этой предпосылки, слушаешь **Большую Мессу c-moll, K.427** уже совсем по-другому, с неослабевающим вниманием, потому что её музыка глубока, оригинальна и гениальна во всех проявлениях, в том числе – и в пресловутых ариозных «итальянизированных» подразделах, написанных в угоду Констанце.

Открывает Мессу потрясающий *Kyrie c-moll* – большое трёхчастное полотно со средним сольным разделом. Первое ощущение – перед нами музыка «Высокой Мессы» И.С.Баха: те же сосредоточенность, суровость, терпкость, подлинное величие. Печально-зудумчивая тема оркестра сменяется лапидарным *tutti* хора, подобным эпитафии к ещё только разворачивающейся картине всеобщего плача. Слушая такие фрагменты, невольно задаёшь себе вопрос – не был ли ты знаком с партитурами «Высокой Мессы», «Страстей по Матфею», «Страстей по Иоанну»?

– Не был. А жаль! Хотя я и так многое открыл для себя в творениях Баха-отца – и как раз перед сочинением Мессы c-moll. Но это были лишь фуги из «Хорошо темперированного клавира». А вот Генделя я знал намного лучше: ван Свитен предоставил мне партитуры всех его извест-

ных Ораторий. В моей Мессе ты найдёшь немало фрагментов, навеянных его музыкой, например, начало Gloria.

– Но вернёмся к Kyrie. Его монументальный размах поражает: уже в первом разделе развитие хоровых партий приводит к яркой кульминации, прошедшей путь от сосредоточенности к страсти. Это уже не Бах, это твой собственный голос. До предела накалённую атмосферу Хора разряжает умиротворённо вступающее Ариозо сопрано Christe eleison. Его мягкая печаль (в мажорной тональности Es-dur!) всё же полна еле скрываемого волнения. Оно кроется в хроматизмах, заостряющих мелодию, как лезвие бритвы заостряет и без того тонкий грифель карандаша. Наконец, перед нами предстаёт линия тончайшего рисунка – секвентный ход сопрано, эхом отдающийся приглушёнными голосами словно зачарованного хора. Повышенные I, IV, II, V ступени вносят такой «деликатно-утончённый» штрих в рисунок этой мелодии, что у слушателя в этом месте буквально перехватывает дыхание от соприкосновения с неким высшим, неземным эталоном абсолютной красоты, продиктованным, без сомнения, самим Богом. Эта мелодия так и остаётся в сознании, как высшее достижение Мессы. Мы можем её и пропеть! О, какое редкостное наслаждение – напевать эти четыре такта, уходя с концерта! Они продолжают звучать в сознании и дальше, когда уже остальные (пусть и не менее достойные) темы Мессы подёрнутся туманом забвения.

Однако Kyrie на этом не завершается. Новый всплеск эмоций ожидает нас в третьем разделе, в котором оркестровая тема вступления переходит, наконец, к хору. Ярчайшая кульминация – страстный вопль мольбы, иступлённо взлетающий в верхний регистр, неожиданно устало понижает, и с тихой отрешённостью хор возвращается к своему первоначальному задумчивому состоянию. Kyrie гениален от первой до последней ноты!

Теперь мы, как чуда, ждём продолжения в подобном роде, забывая, что следующая часть Gloria никак не может быть столь же субъективной, как Kyrie. Поэтому нас слегка шокирует до-мажорное, помпезное начало Gloria явно в праздничном стиле Halleluja из «Мессии» Генделя. Но тут же странная болезненность модулирующей в область таинственного фразы «*bonae voluntatis*» почти что возвращает нас к зачарованным образам Kyrie. Gloria, как всегда, построена на контрастах. Тому свидетельница – Ария Laudamus te, написанная для Констанцы. Да, легкомысленная, да, не вписывающаяся в уже предложенные рамки. И всё равно прекрасная – устремлённая, свежая, молодёжная какая-то! Слушая её, вспоминаешь Мотет «*Exultate, jubilate*», К.165 точно с таким же наивно-радостным настроением. Ария Laudamus te, наверное, была самой любимой у твоей жёнушки-резвухи Констанцы?

– Главное, эта Ария очень подходила ей по голосу. «Лишь бы папа оценил его по достоинству», – думал я. Это было куда важнее на тот момент, чем соответствие или несоответствие Laudamus остальным разделам Gloria. Потом-то я наверстал упущенное в Gratias, Domine и в Qui tollis!

– Ещё как наверстал! Иррациональный, модулирующий двенадцатитактовый Хор Gratias снова вносит тревогу в сознание своими страстными, словно требовательными взлётами мелодии у сопрано и бьющимися через край фигурациями скрипок. На его фоне Дуэт двух сопрано Domine d-moll выглядит как естественное продолжение «баховской»

линии. Благородная ритурунель вступления переходит в волнуемый женский диалог. Последнее построение Дуэта носит отпечаток болезненной страстности, промелькнувшей в Kyrie и Gratias. Центром же Gloria становится мощнейший восьмиголосный Хор Qui tollis g-moll в темпе Largo. Исключительность Хора сразу бросается в глаза: тяжёлая поступь темы первого раздела и рыдающе-нервный взрыв эмоций второй – «Miserere»; смелая, терпкая гармония с обилием диссонансов; избегание кадансов, их прерывание или уход в область гармонии побочных ступеней; необычный масштаб, соответствующий монументальному, развёрнутому характеру фраз широчайшего дыхания. И совсем уж уникальной, «твоей» чертой проступает дыхание зловещей мистики: самые гробовые, запредельные ощущения подстерегают нас в некоторые моменты, особенно в нисходящих сползающих оборотах давящей на сознание темы. Удивительно, что разрываемый страстями и скорбью Хор «по-масонски» разрешается в мажорную терцию. На наших глазах страшная картина принесения в жертву Христа, добровольно «берушего на себя грехи мира», завершается примирением с неизбежностью – смертью.

И снова контраст – Терцет двух сопрано и тенора Quoniam e-moll. Странная смесь старинного и современного тебе стилей придаёт этому Терцету черты особой пикантности, неповторимости. Это вовсе не спокойный кроткий Quoniam, к каким мы привыкли в предыдущих Мессах. Уже «баховская» ритурунель с ускоряющейся секвенцией скрипок вносит в Quoniam дух возбуждения. В дальнейшем оно постоянно растёт, приводя голоса к какому-то угрожающему «соревнованию», разгорячённому выяснению отношений. Терцет необычайно развёрнут по сравнению с другими сольными вставками – 171 такт. Несмотря на колоратурные издержки, Quoniam впечатляет не меньше предыдущих разделов именно своей внутренней, словно пружиной закрученной энергией. Волнение, захлёбывающее певцов к концу, на физическом уровне передаётся слушателю, начинающему сострадать певцам учащённым биением сердца! Здорово!

После шеститактового Adagio Jesu Christe, как после нового эпиграфа начинается массивная fuga Cum sancto spiritu C-dur. Мастерская и грандиозная, она всё же далека от мира страстей, представших нам в предыдущих разделах.

Далеко от него, как ни странно, и начало Credo. Оно как будто возвращает нас к Credo-Мессам Зальцбурга. Повторение слова «Credo» подгоняет музыкальные мысли, не заостряя и не выделяя ни одну. Общий характер – приподнятый, декламационный, почти гомофонный. Но ведь это – только начало огромного раздела! А как бы ты развил всю часть дальше?

– Примерно так же, как Gloria – с кульминацией в Crucifixus. А вообще-то, весь первый кусок Credo я сочинял наспех, лишь бы добраться до Et incarnatus: Констанца умоляла меня дописать для неё этот раздел, чтобы с его помощью лишний раз продемонстрировать свой голос папе. Я сочинял Et incarnatus уже в последний момент, думая лишь о соответствии её голосу. Пасторальная, ненавязчивая «сценка у яслей господних» напоминала мне мои ранние попытки, если ты помнишь детские Мессы. Зато для пения Ария получилась выигрышной, такой, как и хотела Станци.

– Значит, весь первый раздел Credo – спешный «довесок», записан-

ный перед самым отъездом из Вены? А Sanctus?

– Sanctus я сочинил ещё до Credo, этот раздел не так требователен в смысле композиции.

– И всё же он получился вдохновеннее. Пятиголосный торжественный Хор Sanctus C-dur, несмотря на праздничность, внутренне неспокоен: чего стоят пунктирные вставки масонского лейтмотива «братских уз» (залигованные параллельные терции) в исполнении духовых! Они вносят долю загадочного, иррационального в небольшое пространство Хора. Хороша и широко задуманная Osanna в виде ликующей двойной фуги, под конец объединяющей все голоса в порыве всеобщего экстаза. И, наконец – выдержанный в старинном духе Квартет Benedictus a-moll. «По-баховски» строгое вступление вводит нас в круг печального разговора солистов, словно желающих поведать друг другу о предназначении «грядущего во имя Господа». Но, несмотря на приятную во всех отношениях музыку, Benedictus получился несколько бесстрастным. В конце темп ускоряется, и ригурнель Квартета непосредственно вливается в повторение Osanna. Мастерский переход! Однако эмоции первых разделов Мессы явно отступили на дальний план.

– Потому что Sanctus и Benedictus я сочинял чуть ли не через год после создания Kyrie и Gloria! За это время и мои мысли, и моя музыка сильно изменились. Я уже «не горел» этой Мессой.

– И всё же, несмотря на казусы Credo и Sanctus, вся музыка Мессы c-moll является огромным шагом вперёд, если сравнивать её с музыкой предыдущих Месс. Будь то бесхитростные Benedictus или Et incarnatus, выпадающий из драматургии Laudamus te, небрежный набросок начала Credo – даже эти разделы полны особого достоинства ни с чем несравнимой музыки Мессы. А уж если говорить о Kyrie, Qui tollis, Quoniam, Gratias, то перед нами предстаёт твой совершенно новый, счастливо прошедший «школу Баха», уникальный церковный стиль. От этих гениальных разделов рукой подать до Реквиема – величайшего церковного произведения конца XVIII столетия.

Судьба Мессы c-moll сложилась плачевно: больше ста лет до 1901 года её вообще не исполняли, потом Алоис Шмидт дополнил её фрагментами из Lacrimosa c-moll K.93-c (Anh.21), Kyrie C-dur, K.323, Kyrie Es-dur, K.322, Месс c-moll, K.139, C-dur, K.262 и C-dur, K.337. В таком виде она обрела вторую жизнь.

– Не в самом лучшем виде! Я бы никогда не надставил музыку этой Мессы предложенными Шмидтом фрагментами! Они не подходят прежде всего по стилю. Да и по темпераменту тоже. Я-то сам поступил иначе: во-первых, добавил к оркестру кларнеты; во-вторых – вставил в Kyrie и Gloria две Арии – одну в B-dur для тенора, другую в c-moll – для сопрано; в-третьих – заменил латынь итальянским текстом «Кающегося Давида». И в результате получил Ораторию, вернее, Кантату.

– Кантата «Кающийся Давид», K.469, переделанная тобой из Мессы c-moll в 1785 году, конечно, обладает более завершённым, оформленным видом по сравнению с Мессой. Но, втиснутая в рамки Кантаты музыка, как ни странно, сразу полекла, потеряла свой высочайший пафос строгого церковного сочинения. Она не совсем подходит к светской Кантате, и временами её искусственность так и ощущается.

– А в моё время меньше всего задумывались над этим, особенно в Вене. Так что моя Кантата пользовалась успехом! К тому же я был рад,

что мне не пришлось больше соприкасаться с надоевшим мне текстом Ординария Мессы.

– А как же Реквием? Ведь это – снова Месса, хотя и заупокойная?

– От Ординария в Реквиеме оставались лишь Кугие, Sanctus и Agnus – приблизительно пятая часть от остального текста, который был совершенно иным. И потом – мой Реквием не так уж церковен. Я не стал бы обсуждать его именно во время сегодняшней прогулки. Мессы – Мессами, а Реквием – Реквиемом.

– Ладно. Попробуем обсудить его позже. А пока подведём итог. Итак, за 15 лет, начиная с 1768 года, тобою было создано 18 на удивление разных Месс. Нет ни одной, не заслужившей нашего внимания. Но выделим самые выдающиеся: **Месса-brevis G-dur, К.49**, «Торжественная Месса» **c-moll, К.139**, «Dominicus-messe» **C-dur, К.66**, «Троицкая Месса» **C-dur, К.167**, Месса «Credo-credo» **F-dur, К.192**, Месса-brevis **D-dur, К.194**, обетная Месса **B-dur, К.275**, «Коронационная Месса» **C-dur, К.317**, «Большая Месса» **c-moll, К.427**. И, конечно же – «Мюнхенский Кугие» **d-moll, К.341**. Путь поистине огромен – не в смысле времени, а в смысле качественного роста от Мессы к Мессе. Потомкам остаётся удивление, упоение, благоговение и преклонение, испытываемые при знакомстве с ними. А сколько ещё замечательных церковных произведений ждёт нас в следующей прогулке – Литании, Вечерни, Антифоны, Мотеты и масса других!

– С ними будет так же непросто разобраться. Но всё же – держай! До встречи! Adieu.

– До свидания, Вольфганг!

Прогулка XVII (по церковной музыке)

Прямо над НЛО рассыпаны десятки разноцветных мелких Звёздочек, напоминающих искры от снопа фейерверка: Марианские антифоны, Оффертории, Мотеты. Выделяются лишь два Созвездия: «Ромб Литаний» (Литании КК.109, 125, 195, 243) и «Вечерние близнецы» (Вечерни КК.321, 339). Ниже неторопливо курсирует вдоль Центра Вселенной, будто охраняя загадочный бастион, за границу которого допускать никого не велено, небольшая, но плотная, окружённая кольцом ультрафиолетового тумана Галактика «Реквием» К.626. А вот этот прямоугольный объект я вижу впервые! Что это? Он как будто приближается ко мне! По моему, это листок бумаги. Листочек?!

– Вот это да! Листочек, родной, ты жив?

– Как видишь! Расшифровка в Чёрной Дыре оказалась не таким уж страшным делом. Когда на табло высветились слова «Hell» и «Jahrgunft», невидимое силовое поле потеряло власть надо мной, и вместе с другими партитурами я вмиг оказался по ту сторону Дыры. Нотные листы полетели к своим Звёздам и планетам, я же, горя желанием снова разыскать НЛО, кочевал по Вселенной целую неделю, но безрезультатно! И вдруг вижу: мимо меня по направлению к «Масонской туманности» несётся Моцарт! Заметив меня, он указал мне путь к НЛО и сообщил, что на сегодня объявлено продолжение заседания «Великой ложи на небесах», поэтому он должен быть там. Так что не жди его в ближайшее время. А чем занималась ты в моё отсутствие?

– Прогуливалась с Вольфгангом по Мессам. А сегодня думала продолжить путешествие по остальной церковной музыке, ведь её так много!

– Ну и начнём без него! Только с чего?

– Я думаю, с Литаний. Что ты знаешь о жанре Литаний?

– Литания – это молитва, обращённая к Богу, деве Марии или святым с просьбой о заступничестве и помиловании. До Моцарта к форме многоголосных Литаний обращались такие знаменитые композиторы, как Лассо, Палестрина, Фукс и Кальдара.

– Ты забыл упомянуть зальцбургцев – Эберлина, Михаэля Гайдна и Леопольда Моцарта. Чаще всего сочинялись Литании Lauretanae, обращённые к Деве Марии. Их текст был канонизирован Папой Римским ещё в 1587 году. Лавровая роща (по-латински Lauretana) в провинции Аккона издавна была местом паломничества католиков, связанным с поклонением Деве Марии. Центральные разделы текста Литаний Lauretanae – «Sancta Maria» (13 строк), «Salus infirmorum» (3 строки) и «Regina angelorum» (3 строки) – вызывают к заступничеству Девы Марии и воспевают её доброты. Крайние части «Kyrie» и «Agnus Dei» взяты из Ординария Мессы, однако их текст заметно отличается от канонического. Kyrie

расширен до 6 строк, самой значимой из которых является: «Христе, взнеми нам, Христе, услышь нас!». Схожая фраза вставлена и в Agnus: «Агнец божий, берущий на себя грехи мира, услышь нас, Господи!». Новые детали текста породили и новые смысловые акценты в музыке.

Мы убедимся в этом, прослушав уже первую Литанию Lauretanae B-dur, K.109, написанную Моцартом в 1771 году. Несмотря на свои 5 разделов, Литания B-dur совсем коротка – она звучит всего 13 минут.

I раздел, Kyrie B-dur – непривычно устремлённый, как будто спешащий куда-то Хор. В этой спешке всё же обращает на себя внимание выделение новых для Kyrie слов: «Miserere nobis» («помилуй нас») и «Sancta Trinitas» («Святая Троица»). Эти слова акцентируются на *forte*.

Мягкой лирикой очаровывает самый протяжённый II раздел Литании, квартет солистов «Sancta Maria» («Святая Мария»). Непрерывное плетение нежного мелодического кружева достигается опережающим наложением реплик солистов. Чарующие интонации сопрано и тенора вызывают в воображении полный целомудрия образ Святой богородицы. Хор вступает лишь во второй половине, словно желая усилить начатую мольбу. Бесперывность пения, перетекание одной мелодической фразы в другую придают этому разделу черты неповторимости и особой магии.

III раздел «Salus infirmorum» («Исцеление болящим») начинается с хорового Adagio d-moll. Скорбная мольба за «болящих и грешников» уже начинает по-настоящему волновать, как вдруг Adagio резко сменяется весёлым Allegro F-dur. Разве можно так с ре-минором!

– Мне это окончание тоже кажется поверхностным. Да и следующий раздел «Regina angelorum» («Царица ангелов») сочинён в такой же несерьёзной «неаполитанской» манере.

– Всё объясняется тем, что эта Литания сочинялась Вольфгангом сразу же по возвращении из второй итальянской поездки. Итальянские стереотипы были в тот момент ещё слишком сильны в сознании пятнадцатилетнего мальчика.

Зато мёд на душу проливает удивительно поэтичный аггифон ключевого V раздела «Agnus Dei». Неожиданно тенор поворачивает мольбу в минор. И не в какой-нибудь, а в b-moll, си-бемоль-минор, сопряжённый в сознании Моцарта с торможением времени. Мрачное, загробное моление продолжает сопрано, а потом и хор, под конец внезапно затихающий, будто погружившийся в беззвучный плач. Таким непредсказуемым, мистическим «поворотом событий» заканчивается первая Литания Lauretanae Моцарта!

Вторую же Lauretanae он создал уже через три года, в 1774 году. Это известная и часто исполняемая Литания Lauretanae D-dur, K.195. Секрет её популярности прост: это одно из самых мелодичных созданий Вольфганга.

– Значительно возросший по сравнению с первой Lauretanae состав оркестра (струнные, 2 гобоя, 2 валторны, бас и орган) свидетельствует о том, что она исполнялась в Кафедральном соборе. Масштабы тоже выросли, Литания длится полчаса. Все её разделы строятся по принципу контраста, не только темпового и образного, но и стилистического, хотя отголоски неаполитанской оперной манеры мы найдём в любой из частей Литании.

– Но это обстоятельство ничуть не умаляет достоинств полного по-

эзии сочинения. Важно заметить другое: на музыку Литании повлияли экспериментальные симфонические находки незадолго перед этим написанной «Троицкой Мессью» C-dur, K.167. В то же время Литания D-dur, руководствуясь в целом стилем оригинальнейшей Мессы-Симфонии, выразительностью сольного вокала и Хоров уже примыкает к последовавшим сразу же за ней великолепным Мессам-brevis F-dur и D-dur. Произведение захватывает с первой ноты.

I раздел, Кюрие начинается медленным вступлением солистов. Неожиданно их сменяет неударимый хор, словно желающий создать всех-всех-всех на всеобщую молитву. Лишь после многозначительной паузы как бы заново, как после эпитафия, начинается всеобщее хоровое Allegro. Подвижное и жизнерадостное, оно написано в сонатной форме и потому полно контрастными сопоставлениями тем.

II раздел, «Sancta Maria» служит как бы сонатным Andante, средней частью Литании. Уже очаровывающая ритмичным раскачиванием ритурнель оркестра настраивает слушателей на самый лирический лад. Когда же со сладостной новой темой вступает сопрано, ощущение таково, что мы попали в чудесный мир тех самых «Ave Maria», которые прославили Каччини, Шуберта и Баха-Гуно! Благоговение, умиротворение и сердечное тепло тут же заполняют душу слушателя – независимо от того, верующий ли он или атеист. Вскоре проникновенное ариозо сопрано сменяет нежный мужской дуэт, а затем хор. Присказка хора «Ora pro nobis» («молись за нас») всё более нерешительно повторяется на фоне первоначальной красочной ритурNELи. Повторившись 5 раз, «ога» зависает в шестой раз в миноре, в седьмой – в мажоре, образуя прерванные кадансы. Снова пауза – и лишь после долгого колебания «ога» вливается, наконец, в победный каданс. Что за странные остановки?

– Перед нами редкий психологический («музыкальный момент»)! Молящие как бы не уверены, что достойны заступничества Девы Марии, и начинают робеть перед ней! Двойное «ога» прерванного каданса звучит, как вопрос к самим себе: «помолитесь ли Святая Дева за нас, таких недостойных?» Новая яркая ритурнель отводит от верующих предыдущие сомнения, и следующие затем реплики тенора и сопрано поэтичны и светлы. Но стоит вновь вмешаться хору, и былые сомнения снова тут как тут! После новой серии прерванных кадансов солисты, как могут, успокаивают хор, и он, наконец, полон оптимизма и без тени смущения проводит своё «ога pro nobis». И вдруг... в самый последний момент, когда уже всё полно ликования, каданс прерывается, и Моцарт в третий раз заставляет молящих усомниться: достойны ли они заступничества Девы Марии?

– Яркий, театральный по своей сути образ, представший перед нами в «Sancta Maria», продолжает свою жизнь и в III разделе, «Salus infirmorum». Чего стóит сама тональность раздела – h-moll! Хотя и редкая гостья, но самая уважаемая: в этой тональности Моцарт создавал исключительно одни шедевры.

– Вот и сейчас мы захвачены страстным пафосом хора и мягкой мольбой солирующих голосов. Пунктирный ритм аккомпанемента как будто перекочевал сюда из Ораторий И.С.Баха. Характерно неуверенное спол. чие мелодии хора на словах «Refugium peccatorum, ora pro nobis» («Приюжище грешникам, молись за нас!»). Ох, как слышно здесь то самое сомнение, которое возникло в «Sancta Maria»! А каково оконча-

ние!? У хора на сей раз – скромное, но утверждение: «ota pro nobis!». Зато теперь засомневался оркестр, замыкающий хоровое пение! Мелодия заключения понижается до мрачного регистра и застывает на вопросительной интонации. «Смеем ли мы надеяться?», – спрашивают струнные.

– Ответом мог бы стать, но не стал решительный **IV раздел «Regina angelorum»**. После развёрнутого вступления и внушительной реплики хора с совершенно оперной Арией, изобилующей колоратурами, вступает тенор. Хор изредка вмешивается выразительными фразами вроде серьёзной секвенции «Regina apostolorum», но в основном господствует легкомыслие тенора, подгоняющего к концу и *tutti* хора.

– Противовесом его легкомыслию становится ярчайший раздел Литании «Agnus Dei» D-dur. Красивейшее соло сопрано чередуется с репликами словно околдованного хора. Всё вместе похоже на настоящую, искреннюю молитву. Где-то я уже слышал эту мелодию.

– Так через десять лет Моцарт начнёт Adagio в своём «Охотничьем» Квартете B-dur, K.458. И там эта мелодия тоже обернётся в мольбу. Здесь же, в «Agnus Dei» Литании D-dur соло сопрано предстаёт перед нами эталоном сокровеннейшей, благоговейной молитвы. Сомнения отступили, победила любовь. Любовь к Деве Марии, желание приблизиться к её чистоте – вот что слышно в проникновенном соло сопрано. Обволакивающие мелодию хроматизмы, необычные гармонические последования отличают этот раздел. Хор, зачарованный красотой мольбы сопрано, восторженно подхватывает её, но тут же, приспороженный благоговения, задумчиво затихает, словно обращаясь к своему внутреннему голосу. Какое поэтичное, полное небесной благодати окончание!

И вся Литания D-dur в целом может служить эталоном «красоты по-моцартовски». Наверное, в ней чуть не хватает глубины (из-за теноровой Арии «Regina angelorum», сочинённой в угоду Чеккарелли), но мелодической щедрости хватило бы не на одно произведение! Безусловный мелодический шедевр!

– Остальные две Литании, так называемые Литании Святого причастия, написаны на редко исполняемые тексты молитв у распятия, имеющих более интимный характер. От общего текста неизменными остались лишь Kyrie и Agnus.

Первая из них, **Литания «Святого причастия» B-dur, K.125** вышла из-под пера Вольфганга через время после второй итальянской поездки и написана под сильнейшим влиянием неаполитанцев. Но был у неё и другой образец – Литания причастия C-dur Леопольда Моцарта. Взяв за основу чередование темпов и размеров Литании отца, Вольфганг не отказался и от общей отцовской концепции отдельных частей. Там, где отец пишет Арию, пишет Арию и сын, хоровая fuga «Pignus» и у него остаётся фугой. Но сама музыка, конечно, прекраснее отцовской.

– И выразительней. Чего стоят такие иррациональные хоровые картины, как «Verbum caro factum», «Tremendum» и «Viaticum»! Все они сочинены в миноре, причём «Viaticum» – в b-moll, самой мистической тональности Моцарта! Кстати, это вообще единственная его пьеса, полностью сочинённая в этой тональности.

– И всё же общий характер Литании – светлый, лирический. Первые два раздела, **Kyrie** и «Panis vivus», имеют совершенно симфонический, даже серенадный облик. Велика роль богатого оркестра, в который добавлены 2 гобоя (флейты), 2 валторны и 2 трубы. Светский характер

музыки заложен в саму форму; и *Kyrie*, и «*Panis vivus*» («Хлеб животворный, ниспосланный небом») написаны в сонатной форме и подкреплены обширными ритурнелями.

– Возбуждение, связанное с покаянием, всё же пробивает себе дорогу в III разделе, девятитактовом «*Verbum*» («Слово Христово») *d-moll*. В непрерывном потоке секвенций смелые, мрачные гармонии соскальзывают под конец в смутный *b-moll*. Воздействие усиливают и вьющиеся беспокойным роем скрипичные фигурации, словно будоражащие душу, призывая её к ответу перед Господом. Ещё более тревожный характер – в V разделе «*Tremendum*» («Грозный бог») *g-moll* с тремоло струнных. Истинного драматизма достигает обострённый VII раздел «*Viaticum*» *b-moll* («В бозе почившего»), повествующий о покаянии перед лицом смерти. Хоровые реплики контрастны, резки: то *p*, то внезапное *ff*. В 14 тактах создать такой трансцендентный образ – это надо уметь!

– Остальные же разделы – «*Hostia sancta*» («Святая жертва»), «*Panis omnipotentia*» («Хлеб всесильный»), «*Agnus Dei*» – по-итальянски жизне-радостны и по-оперному виртуозны. Вновь выделяется лишь VIII раздел «*Pignus*» («Во имя будущей славы Твоей»), мастерская широкозадуманная хоровая fuga, впрочем, тоже лишённая строгости.

Цельностью эта Литания не блещет, нет в ней и той завораживающей мелодической прелести, что в Литании *D-dur*, *K.195*. И всё же, в ней много новизны, связанной с мистикой, которая коснулась, правда, лишь миниатюрных, но ёмких минорных разделов.

– Над всеми другими, однако, возвышается последняя моцартовская Литания «*К таинству Святых даров*» *Es-dur*, *K.243*, сочинённая в 1776 году. Зрелость замысла, отход от стереотипов, новизна музыкального языка – вот что привлекает слушателя в этом серьёзном, многозначительном творении. Даже тональный план её 9 разделов необычен: *Es – B – C* (модулирующий в *d*, *G*) – *C* (модулирующий в *G*) – *c* (модулирующий в *b*, *c*) – *F – c* (модулирующий в *B*, *Es*) – *B – Es – B – Es*. К тому же, внутри разделов полно тональных отклонений, ведущих в основном к мистическому *b-moll*. Литания поражает и своим объёмом, она звучит более 35 минут. Чувствуется, что Моцарт дал себе, наконец, полную волю. Единственное «но» – две Арии для кастрата Чеккарелли (в угоду виртуозу для первой Арии даже был введён новый, неканонизированный текст!), сочинённые в неаполитанской манере. В этом же стиле написана и Ария «*Panis vivus*» для тенора. Тут уж ничего не поделаешь: солисты-виртуозы требовали своего! Но всё остальное – на небывалой до того высоте!

– Уже I раздел, *Kyrie* покоряет сердца слушателей теплотой и проникновенностью. Приглушённый, мягкий тон пения квартета солистов и хора рождает в сознании образ благоговеющего радения, которому чужда какая бы то ни была аффектация. Выразительность интонаций проецируется на все последующие разделы и даже на итальянизированные Арии. А вот вступительную тему ритурнели из II раздела, Арии «*Panis vivus*» я как будто бы где-то слышал!

– Представь себе, это тема баса «*Tuba mirum*» из Реквиема. Вот, оказывается, где она зародилась! Устремлённая и изящная Ария, правда, не отличается глубиной, но сопровождение с басовым соло органа весьма оригинально.

– Если говорить об оригинальности, то следующий III раздел «*Ver-*

bum» исключителен уже тем, что в нём трудно определить тональность. С первого же звука хор мечется в поисках точки опоры, и так – все 12 тактов. Его «заносит» в d-moll, F-dur, D-dur, b-moll, g-moll, G-dur!

– Особо впечатляет последний нисходящий ход, ведущий как будто в бездну. Мне он опять что-то смутно напомнил!

– Схожее нисходящее движение есть в «Lacrimosa» из Реквиема. А IV раздел «Hostia sancta» C-dur и вовсе напоминает страницы Реквиема – только не моцартовского, а... вердиевского!

Начинают его спокойные распевы солистов, но вскоре хор полностью перехватывает инициативу, и тогда мы слышим непривычные для XVIII столетия гармонии и модулирующие мелодические обороты. Верди? Верди! Каждое слово даже при повторении окрашено по-новому, достаточно проследить за повторением акцентированных «miserege» – они звучат так современно! Трудно удержаться от мысли, что долго сдерживаемый архиепископским ограничением времени Моцарт (соседние Мессы-brevise доведены, бедняжки, до 12 минут звучания!), дав себе волю в Литании Es-dur, решил подразнить знатоков музыки вроде М.Гайдна, показать, на что он способен в области церковной музыки!

– Без перерыва «Hostia sancta» переходит во вступление к «Tremendum» c-moll, мистически окрашенное звучанием трёх тромбонов. Мистика проникает и в пение: Хор начинается с унисонного хроматического «поизания» вокруг тона «до». Знаки до-минора не выставлены, хору опять предстоит «двигаться наощупь» в тональном лабиринте. Возбуждённые до предела фигуры скрипок словно «пережидают» за тревожными поисками хором «выхода». Драматическая обострённость усугубляется декламационным складом мелодии и ярчайшими динамическими перепадами от *pp* к *ff*. Так и не найдя «выхода», интонация хора безнадежно повисает на до-мажорной терции, которая выступает доминантовым предыктом к следующему VI разделу! Потрясающе!

– Обескураживающая новизна «Tremendum» выдвигает всю Литанию Es-dur в число самых смелых, новаторских произведений Моцарта! Такой свободы письма другие композиторы того времени даже представить не могли!

Мрачный «Tremendum» сменяется нежной Арией для Чеккарелли «Dulcissimum convivium», которая (опять без перерыва!) переходит в ещё один оригинальнейший раздел Литании – «Viaticum». За основную тему Хора взят грегорианский *cantus firmus* «Pange lingua». Удивляет сопровождение: на фоне чётких басов духовых скрипки затевают таинственное мерное *pizzicato* по звукам ломаных аккордов. Кажется, сама Смерть крадётся «на цыпочках», чтобы подслушать полные трепета стенания грешников! Схожий фон оцепенения встретится нам ещё не раз, например, в Опере «Дон-Жуан», Молитве Идоменея или во II части фортепьянного Концерта A-dur №23. Хотя никакой трагедии в Хоре «Viaticum» так и не происходит: после всех модуляционных тревожных затишаний, находя «выход» в тонике B-dur.

– VIII раздел, хоровая двойная fuga «Pignus» – наверное, самая технически сложная из всех, какие только можно было представить во времена Моцарта. Темы необычны прежде всего ритмом. Так, тема противосложения «Miserege» ритмически представляет собою 3 восьмых на слабой доле, создающих синкопу, и долгого выдержанного звука на сильной доле. Нервный характер этой темы проецируется на всю фугу в

целом. Несмотря на общую строгость, в грандиозной фуге Es-dur проскальзывают различные настроения – от тёплой сердечности до холодной меланхолии. Фуга «Pignus» – безусловный шедевр, как в техническом, так и в музыкальном отношении.

– IX раздел, Agnus, Ария для Чеккарелли, не вносит ничего нового. Но неожиданно, без перехода Ария сменяется пением квартета солистов и – о, чудесная находка! – мы оказываемся в начале I раздела Кугие, только с другим текстом («Miserere»). Гениальное возвращение «на круги своя» напоминает аналогичный приём в фортепьянной Фантазии c-moll, K.475. Возникшая словно из небытия мелодия Кугие звучит, как греющее душу востальгическое воспоминание о первоначальном всеобщем радении! Её возвращение становится самым многозначительным событием Литании. Так путник, наощупь пройдя тёмную часть своего пути, неожиданно снова выходит к свету! Последнее умиротворённое «miserere» («помилуй») тает на *pp*. Мольба уходит вглубь души.

– Один из шедевров церковной музыки XVIII века, Литания Es-dur, K.243 обладает лучшими моцартовскими качествами – глубиной, новаторством, поэтичностью. Жаль, что она, в отличие от Литании D-dur, K.195, совсем не исполняется. Так бы и слушал!

– Если уж о Литаниях нам пришлось постоянно говорить в превосходной степени, то Вечерни Моцарта заслуживают этого ещё больше. Их своеобразие, полная непохожесть на всю остальную церковную музыку требуют нашего особого большого разговора.

– К своему стыду, я совсем не знаком с текстами, положенными в основу Вечерен. Не можешь ли ты просветить меня на сей счёт?

– В отличие от Литании, Вечерня (Vesperae) не представляла собой монолитного сочинения: между её частями были перерывы, во время которых звучала проповедь или исполнялись грегорианский антифон а'cappella, обрядовый гимн и молитва. Так что все 6 частей музыкальной композиции Вечерни могут исполняться без перерыва только в концертном варианте. Vesperae включает в себя полные тексты пяти псалмов из старозаветного Псалтиря и завершающий гимн Magnificat (хвалебная песнь Девы Марии Господу). Псалмы взяты из последней части Псалтиря. Это: Псалом №109 «Dixit Dominus Domino meo» («Сказал Господь Господу моему») из 7 предложений; Псалом №110 «Confitebor tibi, Domine» («Славлю тебя, Господи») из 10 предложений; Псалом №111 «Beatus vir» («Блажен муж») из 10 предложений; Псалом №112 «Laudate, pueri» («Хвалите, рабы господни, хвалите имя Господа») из 9 предложений; Псалом №116 «Laudate Dominum» («Хвалите Господа, все народы») из 2 предложений. Тексты Псалмов в основном хвалебные, но есть в них и «драматические вкрапления». Выделим предпоследнее предложение из «Dixit»: «Он в день гнева своего поразит царей, совершит суд над народами, наполнит землю трупами, сокрушит головы в земле обширной!»; предпоследнее предложение из «Confitebor»: «Свято и страшно имя его, начало мудрости – страх Господень!»; последнее предложение «Beatus vir»: «Нечестивый увидит это и будет досадовать, заскрежет зубами своими и истает. Желание нечестивых погибнет!». Текст последней VI части «Magnificat» («Величит душа моя Господа») взят в Евангелия от Луки и состоит из 11 предложений. Песнь пресвятой Богородицы полна величественными определениями, воспевающими силу, мощь Бога. Выделяется предложение №8: «Низложил сильных с

престолов и вознёс смиренных».

Богатые тексты предоставляли Моцарту большой простор для фантазии, и именно поэтому музыка Вечерен так красочна, порой драматична и поэтична.

Первым соприкосновением с жанром Вечерни стало сочинение Вольфгангом в 1774 году **«Dixit» et «Magnificat» C-dur, K.193**. Архиепископ заказал ему первую и последнюю части Вечерни (средние части были написаны другим композитором), предполагая, что именно эти, самые мощные, энергичные части Вольфганг напишет, как никто другой. И он не ошибся. Правда, от рвения Вольфганг перестарался: обе части получились уж очень объёмными и роскошными. А как торжественна инструментовка: струнные, 2 трубы, литавры, орган!

– Видимо, обе части написаны к какому-то церковному празднику. Но, несмотря на общую приподнятость, Моцарт не забывает выделить слова, соответствующие «устрашающим моментам». В **«Dixit»** это «*confregit*» («сокрушит царей»), в **«Magnificat»** – «*timentibus eum*» («боящимся его»). По совершенству декламации и вниманию к тексту это сочинение – одно из лучших, созданных в зальцбургский период. В **«Magnificat»** мы встречаем и старого знакомого – *Credo*-мотив Моцарта I–II–IV–III, который выступает здесь главной темой фугированной части хора.

– А почему обе части заканчиваются одинаковым текстом **«Gloria patri»?**

– Я совсем забыла указать важнейшую особенность текста Вечерни: каждый раздел заканчивается отдельной протяжённой Кодой с каноническим текстом **«Gloria Patri et Filio et Spiritu Sancto...»** («Слава Богу, Отцу, Сыну и Святому Духу. Так было, есть и будет во веки веков. Аминь»). А теперь представь себе, что для обеих Вечерен Моцарту пришлось сочинить 12 разных Код **«Gloria patri»!** Как бы то ни было, но начало было положено чудесными **«Dixit»** и **«Magnificat»**, K.193. В данном сочинении Коды обеих частей получились даже выразительнее основной музыки. Жаль, что после такой многообещающей заявки Моцарт не обращался к жанру Вечерни целых 5 лет.

– Зато потом у него лихо получилось: в 1779 году написана первая **«Vesperae solennes de Dominica»**, а в 1780 – вторая, **«Vesperae solennes de Confessore»**, причём обе в До-мажоре. Недаром их называют близнецами!

– И всё же они во многом несхожи. Начнём с **Вечерни C-dur, K.321**. Начальная волевая хоровая фраза **Dixit**, похожая на эпитафию, полна энтузиазма. Её подхватывает ещё более мощный запев хора, ритмом напоминающий призывную советскую песню-марш «А ну-ка девушки, а ну, красавицы!». Великолепный запев своей энергичной, целеустремлённой музыкой как будто с радостью созывает народ на вселенское торжество. Начиная со второго предложения, вступают солисты по очереди, каждого из них поддерживает хор. Тут же и определяется важнейшая особенность построения разделов Вечерен: почти все они написаны в свободной рондообразной форме с поочерёдным сочетанием солидного и хорового пения. Здесь нет специальных сольных номеров (за единственным исключением), Квартетов солистов (как в «*Benedictus*» Месс), чисто хоровых разделов. Всё как бы вперемешку. Такая свобода письма могла бы обернуться анархией, но не у Моцарта! Между тем, у Вольфганга и не могло быть иного выбора: тексты псалмов громоздки, в них нет повторов,

ритмической организации. Псалмы представляют собой прозаический архаичный текст из огромных предложений, которые почти невозможно расчленишь! Моцарт выбрал единственно возможную тактику: солист начинает предложение, а хор подхватывает его на полуслове, как бы не позволяя расчленишь длинную словесную фразу на части, продлевая её. Образуется цепное пение. Этим качеством внутреннего устройства разделов Вечерни и отличаются от остальных церковных творений. В разнообразных комбинациях сольного и хорового пения заключается главная прелесть этих сочинений. Благодаря такой «расстановке сил» Вечерни значительно серьёзнее и церковнее, чем, например, Мессы. Оперные черты отходят в них далеко на задний план.

– Но вернёмся к Dixit. Великое мастерство Моцарта проявляется в том, что он неумоимо следует за смыслом слов текста, выделяя самые важные понятия с помощью хора. Перед нами предстаёт цельное, монолитное музыкальное полотно – кажется, иначе нельзя было и написать! Оно как будто продиктовано свыше! После прослушивания такого целеустремлённого потока музыки остаётся одно желание – слушать дальше!

– И оно не подводит: II раздел, Confitebor tibi, Domine представляет собой одну из выдающихся по своей духовной силе композицию. Высокопозитивное соло сопрано e-moll настроивает на самый лирический лад. Жалостливое признание вины перед Господом подёрнуто благородной, выстраданной меланхолией. Следом нам дано услышать нечто новое: хоровое *tutti* настолько бережно подхватывает страдающее сопрано, что становится ясна вся тонкость, деликатность, интимность чувств, которые охватили сопрано до этого. При этом хор на время «забывает» о Боге, сощереживая кающейся личности и утешая её. И дальше в обеих Вечернях мы ещё не раз встретимся с этой «деликатной» хоровой поддержкой солистов, рождающей особую атмосферу сочувствия и человечности. После такой трогательной поддержки сопрано хор уже не имеет права не петь красиво! Изумительно звучит фраза «*Memoria fecit*»: поэтичное пение хора выразительно вплоть до мельчайших нюансов! Задухевающий характер музыки меняется лишь со словом «*Sanctum*», становясь взволнованной и энергичней. Но вот с другим текстом звучит первоначальная тема сопрано, и хор вновь полностью во власти красоты его чувства! Трогательный, невесомый переход к Коде «Gloria patri» доказывает, что всё предыдущее не было случайностью: II раздел Вечерни представляет собою выдающуюся лирическую поэму в звуках, написанную самым проникновенным слогом. Зачарованное тихое «*Amen*» женского хора завершает редкий по глубине шедевр церковной музыки Моцарта.

– Совсем другие ощущения вызывает III раздел «Beatus vir». Активность пружинистого ритма вносит в пение хора и солистов мужественность. Яркое инструментальное сопровождение живёт своей жизнью, вокальные партии – своей. И всё же из этой суеты рождается единый образ торжественной силы. Возбуждение вливает силу и в реплики солистов, особенно на словах «*In memoria aeterna*». Живописным, даже натуралистичным духом веет от реплики хора «заскрежетает зубами своими и истаёт»: слышны и скрежет, и исчезновение! Кода «Gloria patri» на сей раз энергична вплоть до конца.

– Традиционно Псалом «Laudate pueri» считался самым серьёзным текстом, поэтому IV раздел представляет собой царство контрапункта. Этому разделу присущ архаический колорит. Он даже начинается с

бесконечного канона на выразительную старинную тему. Полифонические кружева переплетаются в прихотливом хороводе хоровых партий. Общий характер – спокойный, лёгкое волнение охватывает хор лишь в Коде, когда последнее «Amen» начинает взлетать всё выше и выше, поближе к Богу. Красиво!

– Полным контрастом к предыдущим частям Вечерни кажется V раздел «Laudate Dominum». Он начинается развёрнутым вступлением с солирующим органом. Сопрано вступает с настоящей оперной Арией, не лишённой итальянских черт. Явно написано для кастрата Чеккарелли. Конечно, на фоне предыдущих монументальных хоровых фресок эта «светская» вставка выглядит диковато. Но должен же был Чеккарелли хоть что-то вставить в угоду обожавшему его архиепископу, так же как и Моцарт обязан был сыграть нечто прелестное на органе, будучи недавно пожалован должностью придворного органиста!

– Вставной характер Арии ясен уже по её тональности A-dur, далёкой от основного C-dur, но нам не нужно извинять Моцарта: между разделами были настолько большие перерывы, что слушатель забывал и о тональностях, и о сквозных связях между частями. Однако между I разделом «Dixit» и завершающим «Magnificat» явно ощущается эмоциональное родство. Словно пытаюсь наверстать упущенное в предыдущем вставном номере, Вольфганг разошёлся не на шутку. Громовые взрывы хора на слове «Magnificat» словно предупреждают о дальнейшей эскалации мощи. И поначалу мощь эта даже пугает! Но после слов «fecit mihi magna, qui potens est» («сотворил мне величие сильный») Моцарт внезапно ослабляет звук до *p* и на диссонансах погружается в тёмный Es-dur под звуки тромбона, чем вносит долю мистики в жизнерадостную хоровую сцену. В дальнейшем вся вторая половина Хора выдержана в характере мужественной торжественности. Порывистые фигурации в аккомпанементе Коды «Gloria patri» усугубляют воинственный, бурный дух раздела. Благодаря динамизированной Коде «Magnificat» заканчивается так же мощно, как и был начат.

В целом Вечерня C-dur, K.321 оставляет неизгладимое, глубокое впечатление. Перед нами предстала (за исключением арии «Laudate Dominum») настоящая церковная музыка – монументальная, серьёзная, сложная. Но уж слишком эмоциональная!

– Согласен. Если говорить о музыке зальцбургского периода, то по эмоциональному накалу Вечерню C-dur, K.321 можно сопоставить лишь с «Коронационной» Мессой, K.317. Вторая Вечерня кажется намного спокойнее, не правда ли?

– Не забудем, что она возникла совсем в другой период – перед самым отъездом Вольфганга в Мюнхен, в 1780 году. В принципе Вечерня C-dur, K.339 устроена аналогично предыдущей, правда, оркестр в ней богаче: струнные, фагот, 2 трубы, 3 тромбона, литавры и орган.

I раздел, «Dixit» получился не таким мощным, как в Вечерне K.321. Зато слежение за текстом ещё тщательнее: достаточно послушать пение хора на словах «confregit in die irae suae reges» («в день гнева сокрушит царей»). Нисходящие придавливающие обороты готовы ввергнуть царей в бездну, не то что сокрушить! Коду «Gloria patri» на сей раз начинает квартет солистов, постепенно подхватываемый хором. Нарядный, декоративный «Dixit» всем хорош, но в нём нет и крупницы того монументально-го величия, которое предстало нам в «Dixit» предыдущей Вечерни.

– Разнообразнее по настроениям II раздел «Confitebor». Выделяются выразительные темы как хора, так и квартета солистов. Даже связующие скрипичные фигурации отличаются индивидуальным, прихотливым характером. В этом разделе всё поставлено на службу содержанию. Но всё же он не обладает той поэтичностью, которая покорила нас в аналогичном разделе Вечерни К.321.

– Более активным и напористым за счёт контрапункта получился Хор «Beatus vir». Но есть в нём и прекрасные лирические отступления, например, вступление солистов на словах «Gloria et divitiæ». А, начиная со второй половины, со слов «In memoria aeterna» внимание захватывают чудесные напевные секвенции хора. Очень красив и переход к Коде. Вот эта часть, наоборот, удалась во всех отношениях превосходнее, чем «Beatus vir» из предыдущей Вечерни. Она во многом превосходит лирические страницы Реквиема.

– Ещё большее родство с Реквиемом предстаёт перед нами в IV разделе «Laudate pueri» d-moll. Сама тема фугированного Хора, заимствованная Моцартом из старинных источников, является очевидным прототипом темы фуги «Kugle eleison» из Реквиема (даже тональность d-moll – общая). Оригинальнейшая из хоровых фуг характерна тем, что основную тему по очереди проводят не только голоса, но и тромбоны, трубы, скрипки. Возбуждение нарастает, как снежный ком. Его апогей приходится на начало Коды. Необыкновенное нарастание, уже свидетельствующее о переизбытке страсти, неожиданно резко обрывается устремлённым вниз, хроматизированным «Амен» (как это похоже по динамике на кульминацию «Kugle eleison» в Реквиеме!), и раздел заканчивается с первоначальной суровостью, почти мрачностью. В целом этот раздел получился более весомым, чем аналогичный из Вечерни К.321.

– Ощущение таково, что в этой Вечерне акценты расставлены иначе: от схоластичного начала к более эмоциональным завершающим частям (а в «близнеце» ведь всё наоборот – там первые части эмоциональнее). Особенно эта разница очевидна в «Laudate Dominum». В предыдущей Вечерне в этом месте нас поджидала изящная Ария. В Вечерне же К.339 нашему слуху открывается поэтичнейшая песнь сопрано и хора – одна из вдохновеннейших страниц вокальной лирики Моцарта, которая могла бы встретиться только у него и ни у кого больше. Видимо, для него в тот момент (не последнюю роль сыграло знакомство в 1780 году с масонской литературой) особый смысл приобрели слова раздела: «Хвалите Господа все народы, прославляйте его все племена, ибо велика милость его к нам, и истина Господня вовек. Аллилуйя». Это и есть весь текст «Laudate Dominum». Моцарт уловил в нём нечто «всемирное», вселенское!

Уже размер 6/8 и характер сопровождения убаюкивающими секстолями мерно раскачивающихся «качелей» предвещают волшебство. Словно истекающая из самого сердца умиротворённая десятитактовая мелодия вступления скрипок мгновенно отрешает нас от внешнего мира и вводит в таинственную сень внутренней, интимнейшей молитвы. Характерен седьмой такт со своей повышенной IV ступенью и отклонением в C-dur – он как будто переводит земное чувство в область космического, тонкоматериального. Молитва, с которой вступает сопрано, уже целиком обращена к космосу, она словно полна благодарности необъятному Мирозданию, приютившему нашу маленькую Землю. Особенно эта

«космическая» устремлённость солиста становится очевидной, когда бережно, как будто за сценой вступает хор с «Gloria patri», задумчиво, как во сне, повторяя мелодию таинственной молитвы. Сокровенное чувство одиночки пронизало массы, слило вместе в единое человечество:

Господа! Если к правде святой
Мир дорогу найти не умеет, –
Честь безумцу, который навест
Человечеству сон золотой!

Эти слова М.Горького тут же пришли мне на ум, когда я впервые слушала бесподобную молитву. Никакая другая музыка не подошла бы так к апофеозу объединения человечества на пути к «золотому сну»! Невозможно слушать это чудо без очищающих душу слёз!

– Заключаящий Вечерню «Magnificat» – тоже выдающийся образец церковной музыки Моцарта. Он отмечен величайшей свободой и смелостью. Уже первые резкие выкрики хора на повторении слова «magnificat» полны такого возбуждения, такого высвобождения духа, что напоминают начало воинственной мистерии (как тут не вспомнить «Торжественную Мессу» К.337, написанную в это же время!). Вступающее сопрано лишь на время смиряет страсти. А дальше они бушуют в самом современном духе. Сложные модуляции, декламационные хроматизированные реплики хора, буйство оркестра – всё направлено на создание мощного, сокрушительного образа объединившегося на своём пути к Богу человечества.

– Итак, обе потрясающие глубокомыслием Вечерни не только уравновесили друг друга, но и составили некий общий цикл, прослеживающий возвышение человеческого духа по пути к божественному. И совершенно прав Эйнштейн, констатировавший: «тот, кто не знает подобных сочинений Моцарта, вообще не знает его!».

– С крупными формами мы почти что разобрались. Ведь многочисленные Мотеты и Оффертории, написанные Моцартом в разные годы, в основном, одночастны?

– Как бы не так! Мотеты вообще имеют произвольную структуру, представляя собою или несколько сочлeнных молитв, или одну, поделенную на части, и лишь в очень редких случаях – одну нераздельную. Вот, например, Марианские антифоны «Regina coeli» состоят из одной молитвы Деве Марии, поделенной на 4 больших раздела. Эти объёмные Мотеты исполнялись в период со страстной субботы вплоть до субботы Троицкой недели ежедневно. Моцарт с охотой сочинял их. Сам по себе текст молитвы состоит из четырёх строчек: «Царица небесная, радуйся! Ибо тот, кого ты удостоилась носить во чреве твоём, воскрес из мёртвых по предсказанию своему. Моли Бога за нас. Аллилуйя!» Каждое из предложений образует текст отдельной части.

Первым их таких Мотетов был сочинён Марианский антифон «Regina coeli» («Царица небесная») C-dur, K.108. Пение хора и солист-сопрано сопровождает богатый оркестр с гобоями, флейтами, валторнами, трубами, литаврами и органом. По своему складу музыка симфонична (прослеживается как сонатная структура внутри частей, так и соединение частей по симфоническому принципу), а по стилю близка к неаполитанской Опере. Крайние разделы «Regina coeli» и «Alleluja» бравурны.

торжественны. II раздел «Quia quem meruisti» («Ибо тот») представляет собой певучую, в конце колоратурную Арию сопрано, подхватываемую радостным хором. Лирический центр Мотета представляет III раздел. Ария сопрано a-moll «Ora pro nobis» («Молись за нас») редкостной красоты. Изумляет уже вступление – оно сочинено как будто к трогательному романсу о разбитом сердце. Мелодия словно «измучена» глубочайшими чувствами. Неземная красота отличает и вокальную партию. Особенно впечатляют ходы мелодии со II пониженной ступенью, придающие музыке благородный, хотя и страдальческий оттенок. Такая Ария, как бриллиант, украсила бы любую из Опер Моцарта, но – увы и ах! – попала в малоизвестный Мотет К.108.

– Жаль, что её не исполняют отдельным номером в концертах! Так бы и слушал! А следующий из таких Марианских антифонов, Мотет «Regina coeli» B-dur, K.127 Моцарт создал через год, в 1772 году. Ни по строению, ни по основному характеру музыки он почти не отличается от предыдущего, лишь симфоническое убранство в нём ещё изысканней: пространные оркестровые вступления предвзвешивают I и II разделы. II и III разделы идут без перерыва, представляя собою поистине оперную сцену. Хору предоставлено лишь бережно обрамлять три прочувствованных ариозо сопрано. Особо выразительны второе и третье ариозо, в мелодии которых проникли хроматические обороты, напоминающие о поздних церковных сочинениях, таких, как «Ave verum».

– Гораздо притязательнее выглядит Марианский антифон «Regina coeli» C-dur, K.276, хотя он короче своих собратьев за счёт объединения всех частей в единую композицию. Судя по составу оркестра, Мотет предназначался для повторного исполнения «Коронационной» Мессы, К.317. Он и сочинён точно в том же бурнопламенном стиле, что и Месса. Взрывные проведения хора чередуются с предельно выразительными репликами солистов. Не понадобились и Арии: всё монументально и спаяно в грандиозное целое без лишних отступлений. Действительно зрелое произведение!

– Можно подумать, что «незрелые» хуже! У кого-нибудь может и так, но не у Моцарта! Иначе, как мы сможем охарактеризовать «незрелый», но гениальный Мотет «Exultate, jubilate», K.165?

– Аберт посвящает ему пять строчек, провозглашая его антицерковность, Эйнштейн – три строчки, приравнивая его к миниатюрному инструментальному (!) концерту. Оба, видимо, были плохо знакомы с текстом Мотета, одним из редчайших текстов, невероятным образом проникшим за порог церкви. Но по порядку.

Мотет был заказан шестнадцатилетнему мальчику в Милане кастратом Рауццини, с успехом исполнившим партию Цецилия в Опере Вольфганга «Луций Сулла». Скорее всего, сам Рауццини снабдил подростка текстом Мотета, намекнув, что такой текст будет замечательно сочетаться со сложными высотными колоратурами (кастрат доставал «До» третьей октавы!). Чтобы всё стало понятнее, привожу полностью перевод текста: «Радуйтесь, веселитесь о вы, блаженные души! Распевая нежные напевы, отвечая на вашу песнь, вместе со мною поют звёзды! Сияет ласковый день. Уже убежали тучи и бури, наступил для праведных желанный мир. Всюду тёмная царила ночь. Но вы восстаньте же наконец в радости, вы, боявшиеся донныне и ободрённые счастливой зарёю, даруйте полные горсти листвы и лилий! Ты, венец из дев, ты даруй нам мир.

Ты усмири страсти, от которых томится сердце!»). Что же в этом тексте церковного? Где упоминание Девы Марии? Вместо неё – «венец из дев», нечто условное, метафорическое. Весь текст в целом – жизнерадостное юношеское прославление весны, зари и плотской любви. Долгожданный текст для изголодавшегося по любви, взрослеющего Вольфганга!

– Теперь понятно, какая музыка нас ожидает! Значит, весь четырёхчастный Мотет написан для солирующего сопрано? Но разве так бывает?

– Мотет – один из самых гибких жанров, и его форма зависит лишь от содержания. В данном случае в Мотете 4 части: Allegro «Exultate, jubilate» F-dur («Радуйтесь, веселитесь»), Речитатив «Fulget amica dies» («Сияет ласковый день»), Andante «Tu virginum corona» A-dur («Ты, венец из дев») и Allegro «Alleluja» F-dur («Аллилуйя»).

Уже вступление к I части предвещает то райское блаженство, что разлито среди звёзд в весеннем небе. Свежа на слух и мелодия вступающего сопрано, «распевающего нежные напевы». Живописно упоминание звёзд: слышны оркестровые «кранички», следующие по пятам за словом «respondento» («поют») – «поющие звёзды» мерцают и вспыхивают, а после колоратур в репризе Арии «подпевают» солисту. Весёлый хоровод звёздочек зримо вырисовывается на безоблачном тёплом небе!

II часть, Речитатив – по существу, оперная декламация под клавишин – отбрасывает лёгкую тень, возникающую на словах «всюду тёмная царил ночь». Но вот звучит полный истомы смелый переход из F-dur в A-dur, а за ним умиротворённое вступление к III части. Томление юного сердца переполняет музыку всего раздела, четырежды повторяющего один и тот же текст. Слова «unde suspirat» («от которых томится») повторяются ещё дважды и, таким образом, в Арии шесть раз поётся о сердечном томлении! И как поётся – совершенно в будущей манере юного Керубино из «Свадьбы Фигаро»! А как чувственно, почти эротично звучит двойное «Tu consolare affectus» («ты усмири страсти!»)! Какая Дева Мария?! Мальчик поёт о страсти, от которой томится сердце, и только о ней! И тональность потребовалась самая любовная, чувственная – A-dur. Но вот вновь звучит смелый переход (обратно – из A-dur в F-dur), и новое игриво-ласковое вступление открывает IV часть, популярнейшую «Alleluja». Самая нежная, но и самая кокетливая из всех «Alleluja», когда-либо созданных композиторами, продолжает петь о любви. Но теперь эта любовь – ликующая, победоносная, всесильная! Таким предстал перед нами Мотет в честь Богини Любви, любимой богини Вольфганга, по недоразумению исполненный в церкви (правда, в самой вольной, итальянской) кастратом Рауццини.

– Зато поистине церковен трёхчастный хоровой Мотет «Te Deum» C-dur, K.141, сочинённый Вольфгангом в 1769 году. Прославленный текст благодарственного гимна Господу использовался для создания торжественного завершения праздничных литургий. Иногда он достигал масштабов Кантаты или Оратории. «Te Deum» Вольфганга лаконичен, сопровождение совсем простое, оркестр состоит всего лишь из струнных и органа. Но какое величие удалось передать ему самыми простыми средствами!

– Не такими уж и простыми: хоровые партии разветвлены, делятся на подгруппы, смешиваются в непростых контрапунктических сочетаниях. Сама же хоровая декламация на сей раз скупупулёзно высвечивает все

значимые детали текста. Так, в I части «Te Deum» («Тебя, Боже, хвалим») зловещий спад интонаций на словах «Tu, devicto mortis aculeo» изображает опасное «жало смерти»; выразительнейший минорный эпизод в двадцатом, последнем предложении I части соответствует жалостливой просьбе помочь «рабам твоим, которых драгоценной кровью искупил». Так и представляешь себе низко опущенные от стыда головы кающихся «рабов!» Почти схожее настроение есть и во II части на словах «Господи, помилуй», хотя в целом все три части бодры, решительны и мужественны. Величавая двойная хоревая fuga III части «In te Domine» достойно венчает «Te Deum» – образец почти строгого церковного стиля.

Все остальные Мотеты одночастны. Среди них оригинальностью выделяется **Мотет «Бог – наше прибежище» К.20**, фугированный четырёхголосный Хор a cappella на текст Псалма №46, да к тому же на английском языке! Дело в том, что этот Мотет был написан в подарок Британскому музею, который восьмилетний мальчик посетил вместе с сестрой во время лондонских гастролей. Обычная, сурово-сдержанная хоревая fuga этого Мотета ценна для нас тем, что это – первая попытка Вольфганга осмыслить старинный церковный стиль.

Необычны и Мотеты в «строгом стиле», написанные четырнадцатилетним Вольфгангом в Болонье по заданию падре Мартини. Номера у них разные, но все три учебных Мотета были созданы в течение осени 1770 года. Это трёхголосный «Miserere», К.85 с выписанным органным басом, **Интроит «Cibaviteos», К.44** для четырёхголосного хора с органным басом и **Антифон «Quaerite primum», К.86**, который, как выяснилось позже, написал для Вольфганга сам падре Мартини. Приглушённый, строгий, мрачноватый «Miserere» был сочинён Вольфгангом, конечно, под воздействием подслушанного им «Miserere» Аллегри, которое, как известно, Вольфганг по памяти воспроизвёл отцу.

Второй Мотет, К.44 стал непосредственной подготовкой к экзамену в Болонской филармонической Академии. Падре Мартини предложил мальчику обработать *cantus firmus* в старинном ладу. Именно такое же испытание ожидало его и на экзамене. Это сочинение ещё сложнее в контрапунктическом отношении, чем предыдущее. На слух Хор напоминает средневековую церковную музыку.

– А чуть позже Вольфганг опять сочиняет «светский» Мотет – на сей раз для новых друзей, двух мальчиков-кастратов чуть постарше него самого. **Речитатив «Ergo interest» и Ария «Quaere superna» К.143** хотя и написаны на старинный текст, но производят впечатление фрагментов из только что созданной Оперы «Митридат». Лирическая Ария звучит волшебство за счёт мерно покачивающегося триольного сопровождения, всегда так умело использовавшегося Моцартом.

– Вернувшись в Зальцбург из третьей итальянской поездки, Вольфганг создал ещё два Мотета для церкви с одинаковым текстом «**Tantum ergo**» («**Почтим, согбенные, Великое таинство**») – **B-dur, К.142** и **D-dur, К.197**. Оба – на известный церковный текст, прославляющий Христа. Оркестр с трубами, гомофонный громогласный хор – всё подчёркивает торжественность обряда причащения, для которого, скорее всего, и созданы эти Мотеты.

О некоторых небольших церковных сочинениях Моцарта почти совсем ничего неизвестно, ведь, как правило, они сочинялись по случаю и исполнялись лишь однажды. Многие партитуры Моцарт раздал монасты-

рям, церковнослужителям. Что-то известно лишь в копиях, и из-за этого не исключены ошибки. Лишь недавно было установлено, что описываемые Абертом Мотеты К.92, К.93, К.22, К.177 и так называемые Гимны К.324, К.325, К.326 и К.327 – вовсе не моцартовские. А с датировкой и номерами такая путаница, что приходится проводить целое расследование, чтобы идентифицировать произведение.

– Но это касается лишь сочинений «довоенского» периода. А в венский период уже и путать нечего – церковным-то сочинениям там уже не место?

– Ты, кажется, забыл о «Большой Мессе», Реквиеме и о прославленном Мотете «Ave verum», К.618? Текст Мотета, сочинённого для регента баденского хора, школьного учителя Антона Шголля – один из самых выдающихся. Чтобы прочувствовать его музыкальное воплощение, приведу перевод полностью: «Здравствуй, благое Тело, рождённое от Марии Девы, невинно страдавшее и убиенное на кресте за человеков. С твоей пронзённой груди волной струилась кровь. Будь же нам примером в смертном испытании!». Текст выбран не случайно: исполнение Мотета должно было состояться в праздник Тела Христова. Но как эти восемь строк о смертных муках Бога и Человека были созвучны в тот момент Моцарту, уже начавшему работу над Реквиемом! Простому короткому четырёхголосному Мотету суждено было стать настоящей моцартовской «лебединой песней». В его музыке сплелись различные стили – церковный, светский, масонский, но они вместе образовали некий новый, синтетический. Он начисто лишён чрезмерности, почти аскетичен. Особенно это бросается в глаза, если сравнить музыку Мотета с предыдущими церковными творениями: раньше торжественный блеск Ре-мажора ослеплял, теперь не ослепляет; раньше усложнённые гармонии сгущали краски, теперь не сгущают; раньше обильные хроматизмы обостряли мелодию, теперь, наоборот, смягчают. А сколько необычного в характере исполнения: обычно в честь празднований Хор начинался с громогласия, теперь он приглушён до *p*; обычным темпом было приподнятое Allegro, теперь его впервые сменило Adagio; обычно праздничность звучанию придавал яркий оркестровый фон, теперь оркестра почти не слышно. А в итоге получилась миниатюрная гениальная поэма о подготовке человека к смертному испытанию. Каждая нота, каждое слово весомы и ясны по смыслу. Прислушаемся, с какой естественностью, например, выделены слова «In cruce» («на кресте») и «In mortis» («в смертном»)! И всё же – музыка Мотета полна непередаваемой мистики, тем чувством, которое ведомо лишь избраннику, сумевшему заглянуть в потусторонний мир. Таким избранником в 1791 году и стал Моцарт.

– Значит, «Ave verum» – последний Мотет Моцарта? Но ведь были же ещё близкие к Мотетам Оффертории?

– Как правило, и те, и другие использовались как дополнения к Мессе. Но Оффертории придерживались сугубо католических «специализированных» текстов, связанных с конкретной церковной датой. В целом они строже по жанру, чем Мотеты. В основном это яркие хоровые фрески. Выделим самые оригинальные.

Офферторий в честь Праздника святого Бенедикта «Scande coeli limina», К.34 десятилетний Вольфганг сочинил для монастыря Зеон. Он состоит из двух частей: Ария сопрано «Scande coeli» и Хора «Cara o pignora». Ария – оперного склада, *da capo*, с выразительным

минорным средним разделом. Интересна исключительно энергичная, скандирующая хорвая партия, вступающая сразу вслед за Арией. Хор сочинён в крепкой зальцбургской манере и делает честь мальчику.

Через два года последовал ещё более вдохновенный **Офферторий «Veni sancte spiritus», К.47**. Богатый оркестр, смелая трактовка сочетания оркестровых интерлюдий с пением хора, характер фигураций сопровождения – всё ново для той поры. Новаторский дух сочинения подчёркнут на редкость контрастной динамикой: откровенные выкрики монолитного хора тут же сменяются нежными тихими напевами солистов, комментируемыми проникновенными репликами хорových голосов.

– Особенно мне нравится второй раздел **«Alleluja»**. Насколько я понял, Вольфганг сочинял Оффертории лишь по заказу, к очередному церковному празднику?

– В основном, да. Вот и следующий сочинён к Празднику Святого Иоанна и называется **«Inter natos mulierum», К.72**. Пространное задушевное вступление оркестра предваряет напевное, гомофонное в своей основе хоровое пение. Однако характер хорового пения то и дело меняется. Вольфганг проводит хор через массу различных состояний: от возбуждённости – к смирению; от всплеска радости – к печали; от задумчивого созерцания – к волнующей мольбе. Один из поэтичнейших Хоров Моцарта завершается кроткой, благоговейной **Кодой «Ecce Agnus Dei»**.

– А я вспомнил об **Оффертории «Benedictus sit Deus», К.117**, сочинённом для первой службы Хагенауэра, наречённого отцом Домиником, того самого, которому тринадцатилетний Вольфганг посвятил «Dominicus-Messe» C-dur, К.66. Открывается Офферторий праздничным Хором с трубами и литаврами **«Benedictus sit Deus»**, за ним следует благостная **Ария сопрано «Introibo»**. Сюрпризом оказывается **III часть, антифон «Jubilate»**. Хоровые голоса по очереди исполняют тему старинного *cantus firmus* восьмого лада псалмодии, а общая гомофонная масса хора каждый раз после проведения темы отвечает мощным возгласом «Jubilate!». Этот Хор не спутаешь ни с каким другим, настолько оригинально он устроен. Его музыка надолго врезается в память.

– Пока что речь шла лишь о хорových Офферториях. Но бывают и сольные. Вот, например, **Офферторий для двух сопрано «Sub tuum praesidium», К.198**, написанный в Милане в 1773 году, скорее всего, для кастрата Рауццини, которому Вольфганг перед этим посвятил Мотет «Exultate, jubilate»). Очаровательный Дуэт беспредельно лиричен. Трудно представить себе более «бережное», нежное и слаженное двухголосие (в основном солисты поют «в терцию»). Это скорее вокальный Ноктюрн, а не церковное сочинение.

– Или вот **Офферторий в честь Девы Марии «Alma Dei creatoris», К.277** – в нём сольные и хорвые партии поделены поровну. За ласковой темой сопрано вступает респондирующий хор, который повторяет тему, слегка развивая её. Так повторяется трижды, после чего исполнители меняются местами: теперь первым, с трогательным напевом вступает хор, а в ответ ему четыре солиста по очереди проводят выразительные минорные реплики. Последний жизнерадостный раздел снова возглавляется хором. Доступностью интонаций и сердечностью выражения Офферторий «Alma Dei» напоминает прекрасную раздольную песню.

– Уже доказано, что и этот Офферторий, и Градуал (ещё одна разновидность литургии) «Sancta Maria» сочинены Моцартом, как личные

обращения к Деве Марии перед началом его «парижской эпопеи». То есть оба произведения Вольфганг написал как обетные, для себя. Вот почему они так искренни, задушевные и лишены какой бы то ни было напыщенности. В смысле стиля Градвал «Sancta Maria», K.273 ещё проще и чище, чем предыдущий Офферторий. Хор, несмотря на трёхчастность, склоняется к строфической форме, напоминая песню или гимн. Только гимническая торжественность не свойственна этой музыке – она нежна, тепла, напевна. Многое в ней уже напоминает о стиле «Ave verum» 1791 года.

– Важно подчеркнуть, что во всех упомянутых нами Офферториях хоровая партия носит исключительно гомофонный характер, как раз и придающий им песенный облик. Видимо, контрапункт Моцарт предпочитал вводить только в масштабные многочастные церковные творения.

– Это не совсем так. Всё зависело от назначения произведения. Иногда Оффертории исполнялись отдельно и вовсе не по праздникам. Показательный пример – Офферторий в честь таинства Вознесения «Venite, populi», K.260 для двух четырёхголосных хоров, струнных и органа, созданный в 1776 году. Предположение об исполнении его вслед за Литанией нужно отбросить хотя бы потому, что в Литании не участвует такой мощный аппарат, как два четырёхголосных хора (лишь однажды Моцарт вновь обратится к подобному восьмиголосному хору – в «Qui tollis» из «Большой Мессы»). Значит, этот Офферторий исполнялся отдельно, и недаром он состоит из четырёх разнохарактерных разделов. Первый из них начинается с имитационного пения отдельных групп, словно спорящих друг с другом. Постепенно контрапункт становится изощрённее, появляются новые противосложения, имитации в виде «эха». Беспокойное скрещивание голосов достигает пика, но в этот момент Моцарт умело останавливает голоса общей многозначительной паузой, после чего объединённый гомофонный хор мощными фразами словно подавляет предыдущую начальную резвость (вспомним аналогичный приём в фуге «Kyrie eleison» из Реквиема). Однако после небольшой передышки хоровые группы вновь вступают в контрапунктическую схватку. И снова, лишь после разделительной паузы, хоровые голоса сливаются в один мощный поток, знаменуя окончание Оффертория на первоначальных словах «Venite, populi» («Придите, народы»). Оба гомофонных раздела производят сильное впечатление, особенно второй, своей суровой, таинственной гармонией образующий ядро всего Оффертория.

По серьёзности намерений лишь этот Офферторий примыкает к уникальному образцу контрапунктической техники Вольфганга – знаменитому Офферторию «Misericordias Domini» d-moll, K.222, сочинённому в 1775 году в Мюнхене.

Текст Оффертория состоит всего из четырёх слов: «Misericordias Domini, cantabo in aeternam» («Милосердный Боже, воспеваемый вечно»). Моцарт сразу же уловил двойственность этого текста: с одной стороны – образ страдающего за людей Богочеловека, с другой – люди, готовые воспевать его, хоть и вечно, но всякий на свой лад. Масса хора в его сознании тут же поделилась на две. Одна, гомофонная, стала представлять коленапреклонённую группу у распятия, жалостливо умоляющую: «Misericordias Domini!». Вторая, отданная во власть контрапункта, словно разбрелась по храму, желая воспеть Господа на все лады. Есть ещё и «комментатор событий» – оркестр, трижды проводящий свою, обособ-

ленную тему (первый раз звучащую в мажоре и напоминающую тему «Оды к радости» из 9 Симфонии Бетховена!).

Итак, перед нами театральная опера! Первенствует всё время тема «*Misericordias Domini*». Всего она проводится 12 раз, каждый раз начиная собою новый виток развития. Но и сама она не статична: лишь в IV и в IX раз она звучит с той же интонацией и гармонией, как вначале. Остальные её проведения отличаются друг от друга ладом, гармонией, стоячим или скользящим голосоведением, разной динамикой, разными регистрами (поёт то женский, то мужской, то смешанный хор).

Ответом теме «*Misericordias Domini*» служит каждый раз новое контрапунктическое соединение на словах «*cantabo in aeternam*» («воспеваемый вечно»). Внутри второй группы хора есть свои герои – контрапунктические элементы: I элемент – опевающий тонику, с выходом к III ступени (Моцарт «одолжил» его у Эберлина); II элемент – двойная секвенция из быстрых пробежек шестнадцатыми; III элемент – двойная секвенция из выразительных нисходящих пассажей восьмыми, причём во втором пассаже всегда звучит нисходящий ход по увеличенной секунде (ув.2), за счёт чего III элемент выразителен до слёз и узнаваем. Чего только ни вытворяет Моцарт с этими тремя элементами! То соединит их по горизонтали, то по вертикали, то проведёт один из них в обращении, а два других – в виде стретты, и т.д. и т.п. «Высший пилотаж» предстаёт нам с VI проведения темы «*Misericordias Domini*», после которого начинается бесконечное модулирование, стретты учащаются и усложняются, а в последнем проведении 3 контрапунктических элемента совмещаются с самой I темой «*Misericordias Domini*»! Словно осколки, со всех сторон «сыплются» в конце сочинения отдельные междометия всех тем, и это похоже то ли на капающие слезинки, то ли на частые, прерывистые вздохи верующих! Наконец, голоса кульминационно сближаются и сливаются в общем гомофонном «*aeternam*».

Но важны, конечно, не техническая сложность, и даже не изобретение новой полифонической формы. Важно, что все новаторские приёмы пошли на пользу музыке. Она серьёзна, выразительна, рельефна, увлекательна, эмоциональна до предела! И что особенно важно – запоминаема.

– Замечательное, захватывающее произведение, которое, к сожалению, совершенно не исполняется! Хотя мы знаем, как гордился им сам Моцарт – даже послал копию падре Мартини в доказательство своего мастерства. Маэстро Мартини, конечно, был рад тому, что Вольфганг за 5 лет не забыл строгого контрапункта, и похвалил его в письме, пожелав дальнейших успехов. Вот одна из фраз письма: «Я нахожу в пьесе всё, чего требует современная музыка». Значит, и падре Мартини понимал новаторский, революционный дух, заложенный в музыке Оффертория!

А кстати, как оценивал церковную музыку Моцарта его зальцбургский коллега Михаэль Гайдн, прославившийся именно церковной музыкой?

– Он был очень высокого мнения о ней, хотя сам являлся первоклассным церковным композитором, оставившим множество прекрасных сочинений для церкви. Сочинял много церковной музыки (в основном Мессы) и его знаменитый брат Йозеф. Теперь самое время сравнить её с моцартовской. Церковная музыка Йозефа Гайдна полна жизнеутверждения, при этом она более объективна, «демократична» и проста на слух, чем музыка Моцарта.

– Я бы назвал церковную музыку Гайдна «посюсторонней». У Моцарта церковная музыка часто окрашивается в серьёзные, отрешённые от мира тона. Если добавить к этому прорывы огневой страсти, тёмный колорит, присущий многим фрагментам, а иногда и целым частям (вспомним все его *Qui tollis, Et incarnatus, Agnus Dei* в Мессах), резкие колебания настроений, иногда устрашающую силу и энергию, то разница станет ещё ощутимее. Резче, чем у Гайдна, проступает у Моцарта склонность к величию, и в то же время – лаконизму разделов церковной музыки.

– Но главное – это постоянный трансцендентный, мистический налёт, который сопровождает его духовные откровения. Сколько таких «потусторонних» фрагментов, переходов, построений встречается и в больших, и в малых церковных творениях Моцарта! В этом отношении его вообще не с кем сравнить из композиторов второй половины XVIII века!

– Наверное, знал об этом свойстве его личности и заказчик Реквиема (подозревается граф Вальзегг фон Штупах). Хотя откуда было ему знать его церковную музыку, ведь в Вене она не исполнялась!

– Но исполнялся «Дон-Жуан», в котором статуя Командора поёт в стиле, схожем со стилем Мессы K.337. Или переделанная из Большой Мессы с-moll Кантата «Кающийся Давид», K.469: её церковный характер нельзя было не почувствовать, и от музыки бывшего «*Qui tollis*» также бежали мурашки по телу! Так что заказчик вполне мог предположить способности Моцарта в области «заупокойного».

Удивительно, что и сам Моцарт как будто ждал этого заказа – он слишком долго (четыре года!) приберегал свой «загробный» ре-минор, не пуская его в дело: с 1787 года (Опера «Дон-Жуан») по 1791 год им не было создано ни одной, даже маленькой пьесы в d-moll! Он ждал, накапливая «потусторонность» ре-минора в те моменты, когда мучительно думал о смерти. А думал он о ней всё чаще и чаще. Моцарт почти примирился, даже подружился с «лучшим другом-Смертью» в фортепьянном Концерте B-dur, K.595 и в Мотете «*Ave verum*». На подсознательном же уровне он был подавлен её видением, иначе бы не боялся так ре-минора. Короче, к тому моменту, когда Моцарт взялся за Реквием, он уже успел заглянуть в бездну.

– На что Ницше (конечно, в другом веке) сказал: «Не заглядывай слишком глубоко в бездну, иначе она заглянет в тебя». Так оно и случилось. В результате мы имеем вроде бы церковное, но по жуткой сути своей антицерковное сочинение – **Реквием d-moll, K.626.**

До этого Моцарт ни разу не сочинял на тексты «специальных» частей Реквиема. Правда, однажды в 1771 году он записал 16 тактов хоровой фуги **«Lacrimosa» g-moll, K.93-c** на одном листе с *Kyrie* K.221. Что это было – чужая тема, начало заказного сочинения или учебный эскиз, остаётся неясным. Но к будущему Реквиему эти 16 тактов не имеют никакого отношения. Между тем, приступая к Реквиему, Моцарт впервые соприкоснулся с великолепными, наилучшими из всех текстами для церкви. Реквиемы бывали двух типов: торжественные и обычные. В структуре торжественного Реквиема части распределялись так: Интроит *Requiem aeternam* («Вечный покой»), *Kyrie*, Градуал *Requiem aeternam* (на другой текст), Тракт *Absolve Domine*, Секвенция *Dies irae* («День гнева»), Офферторий *Domine Jesu Christe* («Господи Иисусе Христе»), *Sanctus*,

Benedictus, Agnus Dei, Коммунио Lux aeterna («Свет вечный да воссияет им»), Респонсорий Libera me. Как известно, Верди в 1874 году сочинён именно такой, полный торжественный Реквием на смерть Мадзони. От Моцарта же заказчик требовал обычного, неторжественного Реквиема со скромным оркестром (к струнным были добавлены 2 бассетгорна, 2 фагота, 3 тромбона, 2 трубы и орган), в котором Градуал, Тракт и Респонсорий опускались. Kyrie, Sanctus и Benedictus сохранялись, как в Ординари Мессы, в Agnus Dei в концовках фраз добавлялось «dona eis requiem» («даруй им покой»), а в конце – «sempiternam» («вечнейший»). Самыми значимыми и протяжёнными оказались «специальные» тексты. Текст «Requiem aeternum» состоит из 4 строк. Его первая строка повторяется и в конце раздела: «Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis!» («Покой вечный даруй им, Господи, и свет вечный да воссияет им!»). После Кюрие начиналась Секвенция Dies irae, посвящённая Страшному суду. Написанная ещё в XIII веке, во время эпидемии чёрной чумы, гениальная поэма Фомы Челанского поражает глубиной, «зловещей красотой» и натурализмом. В ней 57 строк, все они поделены на срифмованные трёхстишия. Казалось бы, строгическая закруглённость могла оказаться большим подспорьем для переложения на музыку. Но ведь трёхстишия не обладают «квадратностью», присущей стихотворным текстам XVIII столетия, и для композиторов-классицистов это обстоятельство, несомненно, было камнем преткновения. Им приходилось повторять третью строчку (это коснулось всех, но не Моцарта!) Сама Секвенция подразделялась на 6 разделов: Dies irae («День гнева»), Tuba mirum («Трубный глас»), Rex tremendae («Царь потрясающий»), Recordare («Припомни, милосердный Иисусе»), Confutatis («Ниспровергнув злоловивших»), Lacrimosa («Слёзный будет тот день»).

После перерыва на молитву (без музыки) Реквием продолжался Офферторием. В него входили Domine Jesu («Господи Иисусе») из 10 строк и Hostias («Жертвы») из 5 строк. Это канонические тексты молений, обработки псалмов, изложенные прозой.

За Офферторием снова наступал перерыв для молитвы, после которой звучали Sanctus, Benedictus, Agnus Dei. Раздел Коммунио состоял из двух строк (первая сочинена Фомой Челанским): Lux aeterna luceat eis («Свет вечный да воссияет им...») и Requiem aeternam – повторением первой строки всего Реквиема.

– Теперь мне понятно: текст Реквиема развёрнут, богат «событиями». В нём очень мало повторений. Наверное, нелегко было Моцарту впервые обратиться к такому сложному тексту?

– Но ведь он ждал его! Заказ извне дал только внешний повод для того, чтобы замысел высвободился из его души. Ещё в «Ave verum» мы обнаружили, насколько далеко отошёл Моцарт от прежней церковной музыки. Расхождение с церковью, правда, не означало безверия. Наоборот, проникшийся масонским поиском Истины, Моцарт стал относиться к Богу ещё с большей преданностью, чем раньше. Только теперь он рассматривал «божественное» с метафизической стороны, как силу космического Мироздания, определяющую меру духовности, значимости личности и пробуждающую в ней потребность в искуплении. Слияние с массами в общей молитве уже не удовлетворяет его. Он ищет одиночного контакта с Богом, он хочет сам задать ему вопросы и попытаться получить ответы. Он создаёт произведение о себе, и его «я» впервые настоль-

ко ощутимо в его творчестве. Реквием – не только самое субъективное творение Моцарта, но и самое автобиографическое. Вот почему он так тревожит: мы, наконец-то, постигаем мистическую сущность личности Моцарта впрямую, на физическом уровне!

– Наверное, поэтому Реквием воспринимается как драма?

– Симфонизированная философская драма! Драматизм Реквиема будоражит сознание, сбивает с толку. Откуда такой бешеный накал, такая наступательная атака на психику? А дело ещё в том, что Моцарт только что сменил стиль! Как раз в июле 1791 года, когда он приступил к Реквиему, им написана Кантата «Вы, чествующие создателя беспредельного мироздания», К.619, первое произведение в совершенно преображённом стиле, музыка в котором представляет собою ряд тем, наползающих друг на друга, желающих перехватить инициативу. В самих темах упростились ритм и фразировка, за счёт чего они стали рельефней, аскетичней и мужественней. Подверглись изменениям и интонации мелодий. Их новые черты – размашистый диапазон, отсутствие былых украшений, задержаний, трелей. Все они рассчитаны на доступность и запоминаемость. Главные же черты нового стиля – непрерывность потока музыки и агрессивная неудержимость. «Агрессия» этого нового стиля проникла в «Волшебную флейту», К.620, в «Милосердие Тита», К.621, в кларнетовый Концерт, К.622, в «Маленькую мasonicкую кантату», К.623 и, как хозяйка положения, закрепилась в Реквиеме. 11 из 13 частей Реквиема написаны в медленных темпах *Adagio*, *Larghetto*, *Andante*. Но кто поверит этому, когда в каждой из частей клокочет неистовый вулкан эмоций? Когда плотность музыкальной мысли наедину времени зашкаливает? Когда невозможно перевести дыхание ни на секунду?

В музыке Реквиема нет ничего второстепенного: каждая мысль одинаково важна и вытекает из предыдущей, как новый вывод, как новая аксиома. Стиль этот настолько необычен, настолько опережает время, что известный интерпретатор музыки Моцарта, дирижёр Николаус Арнонкур запальчиво восклицает: «Проживи Моцарт дольше, иначе бы сложилась не только история западноевропейской музыки, но и политическая жизнь Запада! Он перечеркнул бы завоевания Бетховена, не дав им возникнуть. К такому выводу приводят его последние сочинения, где его стиль так кардинально меняется, что кажется: вот-вот приоткроется дверь в другой зал с совершенно новым освещением. Весь XIX век сложился бы иначе, неизвестно даже, появился ли бы Вагнер. Моцарт должен был умереть, иначе вся известная нам сегодня история музыки пошла бы кувирком!». А вот что пишет Т.Ливанова: «Это было начало нового расцвета, которому не видно было конца, откуда было ещё очень далеко до итогов».

– Но, несмотря на невероятную плотность музыкальных мыслей, сам Реквием на редкость лаконичен. Сравним его, например, с «Большой Мессой» К.427 – там разделы достигали 190 тактов. Среди 13 разделов Реквиема лишь *Recordare* можно назвать протяжённым (130 тактов), остальные колеблются от 22 до 78 тактов. Они действительно малы! Но как в поговорке: «мал золотник, да дорог!».

– Именно такова I часть, Интроит Requiem aeternam, *Adagio d-moll* (48 тактов). Тихое вступление бассетгорнов и фагота (масонских инструментов!) изображает тяжёлую поступь, нерешительный подъём по ступенькам на некую высоту, с которой должен открыться вид сверху на весь Мир, как на арену предстоящей драмы. Комплекс ре-минора выра-

жен движением по тетраорду в объёме уменьшенной кварты. Неустойчивая, требующая разрешения уменьшенная кварта (ум.4) с VII на III ступень сразу же заявлена, как один из главных лейтмотивов Реквиема. Первая нота мелодии вступления – тоника, но удивительна её подача: на слабой доле, исподтишка! Она возникает, словно продолжение какой-то предыдущей мысли, неустойчиво переменяясь с вводным тоном, как будто в боязни начать собою дальнейшее движение вверх! Никто никогда не начал бы так «робко», «издалека» своё грандиозное творение!

Наконец, 4 резких аккорда знаменуют «открытие занавеса». Вступление голосов потрясает и даже пугает, перед нами словно разверзлась бездна, в которой пребывают людские души, томящиеся в ожидании Страшного суда. Низкий регистр хорового пения усугубляет мистический образ страшной картины. Фигурации скрипок полны отчаянья. Лишь в такте 17 на слове «Luceat» («воссияет») появляется искра надежды, утешения. Резким контрастом выглядит следом идущее соло сопрано, явно рассчитанное на мальчишеский голос (соло имеет много масонских черт). Вот он и появился – голос растерянного, слабого одиночки, волею судьбы попавшего в гигантский театр Страшного суда! Его жалостливую мольбу, положенную на старинную хоральную тему, сопровождает цепь нисходящих секстаккордов, масонская лейтфигура, символизирующая «блаженство избранных». Но пока это «блаженство» остаётся лишь миражом. Новый запев хора грозен, но не монолитен: на словах «ad te omnis caro veniet» («К Тебе всякая плоть придёт») все четыре голоса поют каждый своё в разном ритме. Неожиданно просьба к Богу «Услышь мольбу мою» превращается в гомофонный требовательный приказ: человек хочет во что бы то ни стало достучаться до небес! Стуки (реплики хора с литаврами) звучат всё громче, гневно угрожая Богу, не желающему услышать просьбы смертных. Такое «пререkanie с Богом» в конце раздела с церковных позиций выглядит кощунственно, вызывающе. Последняя тема на слова «Покой вечный даруй им, Господи» похожа на диктат: Господь, ты не имеешь права не услышать всеобщий страстный призыв!

– В следующей без перерыва Фуге на 2 темы Kyrie, Allegro d-moll, (52 такта) Моцарт вводит новые настроения участников драмы. В их рядах происходит расслоение: одни – за прежний натиск (I тема), другие объята смятением и трепетом (II тема). I тема не нова, она неоднократно использовалась, например, Генделем, да и сам Моцарт уже опробовал её возможности в «Laudate pueri» из Вечерни K.339. Её действенность заключается в упрямом акцентированном ходе на ум.7 вниз, создающем впечатление натиска демонического чувства. Это тема «сильных» индивидуумов.

II тема, мельтешащими шестнадцатыми, наоборот – неакцентированная, пробегающая, как дрожь по телу – символизирует людскую слабость. Обе темы в Фуге проходят без соблюдения строгих контрапунктических правил, часто обгоняя друг друга. I тема появляется 12 раз, II тема – 18 раз. Им есть, о чём поспорить! И если в начале Хора преобладают смятение и трепет, то во второй половине нарастает демоническая тревога. Kyrie, мольба о снисхождении, постепенно поднимаясь в верхний регистр, становится всё более нервной, сбивчивой. Хор как будто лихорадит: модуляции увлекают его всё дальше – в g-moll, c-moll, B-dur, f-moll! Но вот вдруг, как после внезапно закончившейся истерики, раз-

розненные группы, дотоле просившие Господа по очереди, объединяются в гомофонном требовании: «Ты должен помиловать меня!». Каденция на уменьшённом септаккорде с напряжённой паузой действует устрашающе. Как будто на мгновение застыл лес рук, воздетых к небесам! Это общее «действие» на время спаяло массы: последнюю мольбу они поют в унисон, заканчивая её «стерильной» (не мажорной, не минорной) «пустой» тоникой с квинтой. Последний штрих привносит в Кугие оттенок отрешённого бесстрастия. Этот мasonicкий приём, воплощающий «прострацию масс», тем более устрашает после того, как драматург Моцарт в течение всего Кугие держал слушателя во взвинченном состоянии: отклонённая от правил музыка Фуги неудержимо возбуждённым потоком стремилась без единой остановки вплоть до решающего перелома! Но и перелом нельзя назвать передышкой – обычно в это время в зале наступает мёртвая тишина, слушатель впадает в оцепенение, соседствующее с реальным физическим страхом. Это наваждение, дьявольщина не имеют ничего общего с церковным характером молитвы Кугие. Да и молитвой ли был весь этот гул и ропот? Скорее, укором Господу за те страдания, на которые он обрёл усопших! Это вопль отчаяния самого приблизившегося к смерти Моцарта, крик его «расслоившейся» души!

– Как мы слышим, напряжение в драме Реквием с каждой минутой возрастает. Своего пика оно достигает в III части, начале Секвенции, Dies irae («День гнева»), Allegro assai, d-moll. Уже третью часть мы пребываем в зловещем d-moll. Пытка ре-минором обостряется, доходя до иступлённой, страстной экзальтации. Неустойчивый лейтмотив интервал ум.4 (VII– III↑) сменился уверенно-злой чистой квартой ч.4 (I–V↓). Появилось тремоло струнных, передающее внешний ужас происходящего. Задёрнулись синкопы. Завертел дьявольским хвостом, словно расшвыривая всех по местам, дикий огневой темп. Начался Страшный суд!

Здесь уже не до индивидуальных чувств – всё перемешано в одну гомофонную массу. Хор сплошь состоит из гневных, устрашающих восклицаний, предвещающих расправу над грешниками. Текст от начала раздела повторяется дважды, но если в первый раз массы объаты единым ужасом, то повторение этого же текста приводит к замешательству прежде всего более слабых – женщин. Перелом в настроении приходится на слова «Quantus tremor est futurus» («Как велик будет трепет»): басы устрашают, а женские голоса в ответ уже трепещут, предчувствуя неминуемое. Эта строчка повторяется 6 раз, пока к женщинам не возвращается самообладание. Вновь объединившийся хор приходит к выводу, что судить будут всех-всех, и никуда от этого суда не денешься! Поэтому последние фразы звучат резко, бескомпромиссно и утвердительно, как удары судебного молотка по столу. А над головами страждущих туда-сюда носится мasonicкий «Ветер Духа» (гаммообразные скрипичные фигурации), заодно со «Всевидающим Оком» контролирующим поведение участников драмы! За полторы минуты перед нами разыгрался целый душераздирающий спектакль!

Как Моцарт успел сказать так много в крохотном пространстве Хора? Это – не секрет, это – его новый стиль. Проследи, как фразы лихорадочно преследуют друг друга, как их музыка постоянно меняется (несмотря на общий тематизм), как они налезают одна на другую, нетерпеливо вмешиваясь в происходящее! В этой части Моцарт добился неслыханной по тем временам (да и по всем временам!) концентрации музы-

кальных мыслей. Сравнить не с чем!

– Перелом в настроении всё же состоялся: теноровый тромбон зазвучал в масонском Фа-мажоре! Он открывает новое, II действие – *Tuba mirum* («Грубный глас»). Темп сменился на *Adagio*. Благородная размашистая тема тромбона вводит нас в новый образный круг, родственный сфере Зарастро. Появляется новый лейтмотив – постоянный ход к терции, теперь почти все фразы оканчиваются на III ступени, смягчая напряжение. Солирующий бас своей широкоинтервальной масонской темой подчёркивает возвышенный характер воскрешения из мёртвых. Колебание между мажором и минором в конце его протяжённой фразы – тоже масонского свойства, оно знаменует силу духа перед лицом смерти. Снова повеяло мистикой! Но тут Моцарт остановил свой взор на следующей строчке: «смерть и природа застынут в изумлении». Изумление – чисто человеческая эмоция, далёкая от божественного. Как его передать? Нужно применить волирующую, идущую прямо от сердца человеческую интонацию! С нею и вступает тенор в *f-moll*, действительно приводя в изумление прежде всего слушателя. Страстно-сентиментальное, экзальтированное ариозо тенора однако всё больше тормозится, когда речь заходит о «Книге судеб», где каждый прочтёт свой приговор. Животный страх охватывает поющего, он как будто в замешательстве ищет укрытия и потому замолкает. Однако его страстный тон подействовал на альта, который вступает вслед за тенором с ещё более напряжённой репликой «всё тайное станет явным». И лишь сопрано пребывает в простодушной наивности. «Что я, жалкий, буду говорить тогда?», – застенчиво вопрошает женский голос, цитируя самый жалостливый фрагмент из Арии Памини, решившей покончить с жизнью.

Наконец, голоса квартета сливаются вместе, трижды вопросительно повторяя: «*Cum vix justus, justus sit securus?*» («лишь праведный, праведный буден избавлен от страха?»). Какое, однако, сомнение охватывает их снова и снова! Ясно, что это голос самого Моцарта, сомневающегося, существуют ли такие праведные, достойные избавления от страха, вообще!

Интереснейшая деталь, на которую как-то до сих пор не обращали внимания: Моцарт самолично поставил вопросительные знаки в партитуре (см. текст *Tuba mirum* у Фомы Челанского, у него как раз утверждение: «*cum vix Justus sit securus!*» – «лишь праведный будет избавлен от страха!»). Композитор рискнул вмешаться в канонизированный церковный текст: 3 раза квартет поёт одну и ту же фразу с выписанными рукой Моцарта знаками вопроса! Психологическая до мельчайших деталей, картина *Tuba mirum* задала Моцарту (да и нам!) столько вопросов, что теперь до конца Реквиема он будет искать ответы на них.

– Первым таким ответом становится короткий (22 такта), но впечатляющий мощью Хор Rex tremendae, *Grave g-moll*. Сердечная тональность соль-минор неожиданно оборачивается пафосом, исходящим прежде всего от сопровождения – тяжеловесного пунктирного остинатного «баховского» мотива. Ищущие ответа страждущие словно шествуют к трону, на котором восседает «Царь потрясающего величия». Они действительно потрясены его грозным видом, о чём и поют. Но во второй половине Хора каждый забывает об общей просьбе и начинает умолять по отдельности: «*Salva me!*» («Спаси меня!»). И между прочим, каждый ждёт ответа (за индивидуальными «*Salva me*» следуют выжидающие

паузы!)! Но его нет, и последние просьбы страждущих обречённо повисают в воздухе. Бесплезное упрашивание оборачивается тихим смирением со своей участью.

– VI часть, Recordare F-dur – по сути кульминация II действия, попытка последней мольбы. Герои *Tuba mirum*, четверо солистов-масонов затевают новое рискованное предприятие: они решают поговорить с Господом «по душам», как с человеком! «Recordare!» – «О, припомни!», – по очереди обращаются они к Иисусу, «Ты должен припомнить, что прошёл свой путь, чтобы я не погиб в этот день!». Звучит утвердительно, как аксиома. Господь явно приближается к отважной четвёрке, одаривая доверившихся ходоков нисходящим «Ветром Духа». Он слышит, наконец-то, слышит! Начинаются просьбы: «даруй мне прощение прежде времени отчёта», «не дай мне вечно гореть в огне», «среди агнцев дай мне место». Это просьбы самого Моцарта, они настолько прочувствованны, что мы слышим в них и искренние вздохи, и страстные междометия, и самоуспокаивающие паузы. Недаром сам Моцарт говорил своей жене, что, если ему суждено умереть, не закончив Реквием, для него чрезвычайно важно, чтобы эта пьеса была записана. Это единственная часть, где Моцарт приближается к душевному равновесию. В Коде божественный «Ветер Духа» вновь нисходит на души просящих. Но ведь ответ так и не получен, и весь *Recordare* был, в сущности, самовнушением!

– И вот опять Моцарт охвачен трепетом: получит ли он ответ о своей участи «прежде времени отчёта», то есть до наступления физической смерти? Только бы знать! Неистовая хоровая сцена *Confutatis* (*Andante a-moll*) открывает III действие драмы. Смерть рядом, до неё один шаг. И записана эта часть именно в шаге от смерти, уже в постели, с которой Моцарту не суждено больше встать. Настоящая «трагедия в трагедии» сейчас предстанет перед нами столь же зримо, как в театре.

Уже само зловещее долбящее сопровождение в басах готовит нас к гробовому видению. Людские души на подступах к Богу разделились на группы: одни возмущены, другие напуганы до ужаса, третьи смиренно оплакивают свою участь. Невольно вспоминаешь центральную фреску «Страшный суд» Микеланджело в Сикстинской капелле, которую, кстати, в юношеском возрасте лицезрел и Моцарт. Всё, как там, только ещё страшнее, потому что подёрнуто моцартовским мистицизмом. Мужчины захвачены зрелищем «приговорённых гореть в огне», их сердца бьются учащённо, голоса близки к срыву. Женщины, прикрыв глаза от страха, с плачем молят «Призови меня с благословенными», они сломлены и пассивны, но последняя искра надежды ещё теплится в их «*Voca me cum benedictis*». Бог не отвечает. Мучительная догадка о причине такого молчания парализует сознание представших перед Господом душ: если не рай и не ад, то что – пустота, тьма, полное небытие? Набравшись мужества, Моцарт представляет себе эту, самую жуткую перспективу. Начиная со слов «*Ogo supplex et acclinis*» («я прощу униженно») совершается переход умирающих душ в небытие. Колорит резко темнеет, звук становится приглушённым, пения почти не слышно, оно превращается в последний шёпот, а потом – в последний вздох (на словах «будь со мною в момент смерти»). Когда в наступившей тишине строгие хоральные аккорды (их путешествие как будто ведёт в бездну: *a-moll, as-moll, g-moll, ges-moll, f-moll*) скользят уже «вне земного притяжения», энгармонически сползая по полутонам, невозможно не испытать мистического трепета.

Бывшее человеческое «я» таинственно сливается с высшим миром, означая переход в небытие. Мы словно слышим дыхание Вечности, в которой нет уже опасений, а лишь предчувствие божественной тайны. Отсюда и внезапный «масонский конец» в F-dur, мистической тональности посвящённых из «Волшебной флейты».

Реалистический характер изображаемого (несмотря на нереальность, трансцендентность самого изображаемого!) выводит Confutatis за порог церковной музыки. «Кошунство» Моцарта по отношению к церкви можно усмотреть уже в том, что он затронул сферу инобытия, которая подвластна лишь Богу. Он заглянул «куда не надо», в ту запретную зону, пребывание в которой без разрешения карается свыше. Но Моцарт не был бы Моцартом, если бы не посетил этой зоны.

– VIII часть, *Lacrimosa*, Larghetto d-moll призвана уже оплакивать умерших. Интересен размер 12/8. Скорее всего, именно трогательное вступление скрипок в этом «качельном» размере пробуждало у Моцарта такие ностальгические воспоминания о молодости (вспомним, как он тогда любил «качельный» ритм!), от которых он тут же начинал плакать. Эти слёзы были настолько сильны, что не давали ему записывать *Lacrimosa* дальше, поэтому осталось лишь 12 тактов, которые потом продолжил Зюсмайер, доведя раздел до 30 тактов. Конечно, Моцарт бы не остановился на этом, развил бы начальный материал, и к тому же он хотел отдельной фугой провести последнее «Amen». Те 12 тактов, которые записаны им, интонационно связаны с началом Реквиема лейтинтервалом ум.4 (VII- III↑) и являются напоминанием первоначального скорбного настроения произведения. Эта связь (и общая тональность) непременно должна была быть подчеркнута именно здесь, так как *Lacrimosa* замыкает первую часть заупокойной Литургии. После неё был большой перерыв на молитвы без музыки и чтение Писания.

Всё же странную *Lacrimosa* затеял Моцарт. Вальсообразный ритм, романсовая интонация первой темы, вообще весь материал раздела по сути своей чужд жанру заупокойной Мессы. Уже то, что такого рода «бытовой», приближенный к «наивным» слушателям музыкальный материал используется в Реквиеме один только раз, говорит об исключительности, особой значимости *Lacrimosa*. Видимо, здесь Моцарт руководствовался мыслью, что музыка об утешении в смерти должна быть понятна и ребёнку! Гениально найденный подъём мелодии на словах «*Qua resurget ex favilla*» («когда восстанет из праха») натуралистично передаёт «постуль» души, восставшей из праха, тянущейся к небесам, но словно придавленной тяжестью прошлой жизни. После этого подъёма мелодия через такт прерывается, и дальше мы имеем дело с творчеством Зюсмайера.

– Конечно, впечатляющее слёзное начало выделило эту часть из остальных, хотя бы и потому, что она наиболее благоговейна. Но парадоксом является то, что эта, единственная брошенная Моцартом часть (о последующих этого не скажешь!), больше чем наполовину создание Зюсмайера, стала «визитной карточкой» Реквиема, исполняется чаще других и вообще всем известна!

– Итак, первая часть драмы под названием «Реквием» завершилась смирением, смертью, оплакиванием. Что же дальше?

– Вторая часть драмы, повествующая о чувствах живых, оплакивающих умерших! Она открывается после предполагаемого большого

перерыва на молебен Офферторию. Обычно музыковеды не уделяли ему должного внимания, ошибочно предполагая, что после недописанной *Lacrimosa* все остальные части тем более недописаны. Но как раз Оффертория, состоящего из двух больших разделов, это не коснулось. Мало того, его разделы во многом превосходят разделы I части – хотя бы потому, что здесь Моцарт поднимает свой новый стиль «на шит» и действует ещё смелее, чем раньше. И *Domine Jesu*, и *Hostias* сочинены ещё до смертельной болезни Моцарта, не совсем готовой осталась лишь инструментовка.

– Почему же он сочинил их раньше *Confutatis* и *Lacrimosa*?

– Видимо, его привлёк яркий текст, основанный на псалмах. В отличие от текста Секвенции *Dies irae* слова Оффертории изложены не стихами, а прозой. Текст I раздела Оффертории (а в Реквиеме – девятого) *Domine Jesu* состоит из 10 строк с просьбой к Иисусу заступиться за души усопших праведников после Страшного суда, как когда-то он обещал Аврааму и семени его. Тут, конечно, в тексте несоответствие – это Бог-отец обещал Аврааму, а не Иисус! 4 строки посвящены натуралистичному описанию тартара. Наверное, при чтении этих строк воображение Моцарта воспламенилось, и он снова сочинил полную драматизма театральную сцену. По смыслу она открывает IV действие общей драмы Реквиема. Моцарт взял темп *Andante con moto*, тональность – любимый *g-moll*, и прямо к ходу, без вступления начал записывать четырёхголосный Хор (до этого он поступил также только с началом *Dies irae*). Движение аккомпанемента непрерывными шестнадцатыми тоже сближает оба Хора. Но больше всего их связывает энергетика, тот внутренний испепеляющий огонь, которым горела душа Моцарта. Безостановочный ритм всё время гонит музыку вперёд, в трёхминутном Хоре нет ни одной остановки! Этот вихрь, конечно, можно разделить на отдельные построения, тем более что раздел написан в форме свободного рондо, и в нём имеется главная тема. Но даже она состоит из контрастных элементов: первый – тихий, словно заискивающий перед Иисусом, восходящий мотив по звукам трезвучия; второй – громкий, нисходящий, славящий «Царя славы»; третий – жалобно стонущий в просьбе «освободить души праведников». Каждое следующее построение контрастно по отношению к предыдущему. Новые темы как бы вырастают одна из другой: на словах «от мук преисподней» – всеобщий крик отчаянья; на словах «глубокой бездны» – жуткое, полное мистики погружение хора из *As-dur* в *c-moll* в низком регистре; на словах «избавь их от пасти льва» – натуральный испуг от образа грозного льва, встающего на задние лапы, переданный унисонными выкриками «в октаву»; на словах «да не поглотит их тартар» – контрапунктическое смятение хора, распадающееся на взволнованные возгласы-секвенции; на словах «но знаменосец святой Михаил» – полное надежды просветление при поочерёдном обмене солистов мнениями о Михаиле; на словах «как когда-то ты обещал Аврааму» – неистовая от возбуждения хоровая fuga, и т.д. Я специально остановилась на этом перечислении так подробно, потому что девять контрастных построений не только странным образом умещаются в небольшом пространстве, но ещё и сливаются в одно непостижимое целое за счёт того, что цепляются друг за друга. Нечто подобное встретилось нам в Кантате для тенора K.619. Всё это и есть – лаконичный, но интенсивный новый моцартовский стиль. Каждая фраза в нём одинаково важна, одинаково

полноценна.

Непревзойдённым шедевром является замыкающая раздел хоровая Фуга «*Quam olim Abrahae*» («Как когда-то Ты обещал Аврааму и семени его») из 35 тактов на очень современную (для ушей XXI века) «мужскую» тему. Вся сила этой темы в ритме из трёх затактовых восьмых с последующей акцентированной восьмой с точкой и яркой синкопой, создающем впечатление энергичного, волевого натиска. Эта Фуга не знает правил: голоса в ней вступают преждевременно, как будто торопясь высказаться. Неумолимость движения подчёркнута и «баховской» пружинной фигурацией в оркестре. «Сумасшествие» Фуги приостанавливает лишь взлетевшее над голосами сопрано на словах «*et semini ejus*» («и семени его»); его чарующая секвенция своими долгими нотами словно зовёт всех в неведомую светлую даль, где находится «свет святой», упомянутый перед этим. Но промелькнувшее озарение тут же настигается грозным требованием хора, напоминающим Богу: «Ты обещал! Давай же, выполняй!» Лишь красивейший плагальный каданс, заканчивающийся по-масонски мажорным трезвучием, успокаивает не в меру возбудившихся поминающих! Целая пропасть отделяет эту Фугу от церковной музыки XVIII века. В ней, как нигде, в глаза бросается заложенное в музыку противоречие между верой в Бога и сомнением в правильности его действий.

– Следующий раздел *Hostias* («Жертвы»), *Larghetto Es-dur* всё же смягчает это противоречие. Светлое моление на сей раз искренне, безвинно. Тематизмом и общими чертами *Hostias* явно напоминает Мотет «*Ave verum*». Поминающие предлагают жертвы Господу за души усопших. 4 строки повторяются дважды. Второй раз мольба хора звучит острее, субъективней, она даже начинается в мрачнейшем застылом *rit. mol.* На словах «*tu suscipe*» («ты прими за души тех») происходит резкая смена гармоний, будоражающая сознание иррациональностью. Но как только поминающие вспоминают об обещании Господа Аврааму, снова, как вихрь, врывается Фуга из предыдущего *Domine Jesu*, укоряющая Бога. Примирения так и не происходит!

– Следующие разделы *Sanctus*, *Benedictus* и *Agnus Dei* не были записаны Моцартом даже в эскизах, но Зюсмайер после смерти Моцарта на счастье нашёл разрозненные листочки с отдельными темами этих разделов. Многое умирающий Моцарт сообщил ему, по-видимому, на словах, надеясь, что композитор, работавший с ним бок о бок, да ещё и в схожем стиле, поймёт его с полуслова. Моцарт советовал Зюсмайеру, ограничив последние разделы, завершить Реквием повторением Интроита на слова *Коммунио*.

Но, конечно, перед Францем Ксавером Зюсмайером, композитором среднего уровня, стояла почти невыполнимая задача. Было два варианта. Первый – дописать перечисленные разделы самому, дотянув их до привычных масштабов, и самому же полностью сочинить *Коммунио*. К этому преступлению его всеми силами подталкивала Констанца, внушая, что заказчик будет недоволен скромными, подозрительно короткими последними разделами и не примет партитуру, то есть не заплатит за неё.

Но к чести Зюсмайера нужно признать, что он не только не пошёл на сделку с совестью и не стал сочинять сам, подделываясь «под Моцарта», но и выбрал второй вариант: бережно, безо всяких излишеств лишь

технически обработал те крохи, которые уцелели, не прикасаясь к музыке Моцарта, по крайней мере, не изменяя его музыкальных идей. О его дальнейшем промахе мы ещё поговорим. Но вот за восстановление Sanctus, Benedictus и Agnus Dei человечество должно сказать ему огромное спасибо. Эти небольшие разделы, фактически, фрагменты оказались действительно моцартовскими и по музыке, и по духу.

Последние разделы открывают V действие общей драмы Реквиема. Поминавшие почти забыли о судьбе усопших и славят Бога. Раздел Sanctus (одиннадцатый в Реквиеме) был задуман Моцартом в Ре-мажоре. Кажется бы, странный переход – из предыдущего g-moll повторенной Фуги «*Quam olim Abrahae*» – в лучезарный, далёкий D-dur. Но мы забыли, что после частей Оффертория снова существовал перерыв в Литургии на чтение молитв. После него можно было начинать раздел в любой тональности.

Очевидна интонационная связь между Sanctus и Хорами «Волшебной флейты». В четвёртом такте мы даже встречаем ход, аналогичный ходу из «Хора жрецов» №18. Чувствуется параллель и со вступлением к Финальному Хору Оперы. Сам Sanctus занимает всего 10 тактов (Зюсмайер процитировал лишь его тему!), остальные 28 быстрых тактов в размере 3/4 приходятся на крохотное хоровое фугато «*Osanna*». Понятно, что Моцарт развил бы его в крупную, настоящую фугу. *Osanna* больше напоминает аналогичные разделы детских Месс Моцарта, она энергична, порывиста, но легковесна на фоне Sanctus. Её «недоразвитость» очевидна.

– Гораздо в лучшем виде дошёл до нас Квартет солистов Benedictus B-dur. Его музыка несомненно носит моцартовский характер. Она благородна, возвышенна и напоминает по стилю «Маленькую масонскую Кантату». Даже оркестровая вставка (дело рук «не Моцарта»!) и возникающие под конец прерванные кадансы отличаются точно таким же «масонским» стилем, и это – свидетельство композиторского чутья Зюсмайера, который, как известно, масоном не был. Прекрасно начало раздела: Моцарту великолепно удалось передать характерную особенность «самоуспокоивания» с помощью повторов одного и того же мелодического звена, опевающего тонику. Так мать обычно успокаивает ребёнка, повторяя ему слово за словом с одинаковой интонацией. А как естественно передаётся усиление радости при мысли солистов о встрече с посланником божьим! Но видно, к концу раздела у Зюсмайера появились затруднения, и ему никак не удавалось «по-моцартовски» перейти к повторению *Osanna*. В результате «хвостик» *Osanna* оказался как будто приклеенным к остову Benedictus и только всё испортил.

– Зато с Agnus Dei d-moll ему повезло больше. Моцарт не только оставил тему гомофонного Хора, но ещё и подсказал Зюсмайеру, какую фигурацию поставить в сопровождении. Она похожа одновременно на фигурацию «*Qui tollis*» из детской Мессы К.66, а также на оркестровые мотивы «Масонской траурной музыки» и *Andantino d-moll* из Серенады К.320. Одна из выразительнейших моцартовских фигураций вообще, она как нельзя лучше вписалась в Реквием. Сама тема Хора, перевоплощённая из темы Интроита, характерна для ре-минорного мышления Моцарта и не вызывает никаких сомнений. Страстный призыв «Агнец божий!» сменяется успокоительным «даруй им покой» самым поэтичным образом. Волнующий раздел словно возвращает нас в театральную обстановку начала Реквиема. Былое «успокоение» поминающих поколеблено: они не

только вновь вспоминают усопших, но и глубоко сочувствуют их доле. Смелые модуляции, всё более щемящие фигурации, удивительно выразительный переход от слова «requiem» (на него приходится прерванный каданс) к «sempiternam» («вечнейший») – всё говорит за то, что Зюсмайер использовал только моцартовский материал.

И дальше он поступил правильно: на слова Коммунио «Lux aeterna» («Свет вечный да воссияет им») подложил музыку начала Интроита (от соло сопрано), как ему и предлагал Моцарт.

И всё же он совершил одну непростительную ошибку. Не зная, как заключить музыкальный материал первого Хора Интроита «Requiem» (у Моцарта в I части он был оставлен на доминанте), Зюсмайер вдруг решил присоединить к нему всю фугу Kyrie со словами «Cum sanctis» («со святыми упокой»). А она-то совершенно не подходит для заключения Реквиема – ни по музыке, ни по динамике, ни по смыслу! Это там, вначале, она, как пружина, вихрем разворачивала театральное действие. А здесь, в конце, да ещё с неподходящим к её агрессивной музыке текстом, фуга Kyrie выглядит просто нелепо. Моцарт-то просил повторить лишь музыку начального Хора «Requiem», но не Kyrie!

Так Зюсмайер, пойдя на поводу у Констанцы, всё же подпортил окончание Реквиема. Моцарт бы закончил его совсем-совсем не так. Жаль, не знает всего этого рядовой слушатель, не знает и остаётся в недоумении относительно такой «взвинченной» концовки! Ну что поделаешь: Зюсмайер – не Моцарт, и мы должны быть снисходительны к его промахам. И всё же хорошо, что именно он дополнил Реквием, а не Бетховен, например. Уж тот-то такого бы «наставлял», причём из самых лучших побуждений!

В любом случае, весь Реквием – гениальнейшее создание великого композитора, драматурга и философа Моцарта. Когда-нибудь человечество перед всей Вселенной будет гордиться, что Реквием сочинён на планете Земля. Это творение – настоящий памятник человечеству и человечности. Да, Реквием не церквен. А «Страшный суд» Микеланджело церквен? А «Божественная комедия» благочестивого Данте церковна?

Не только Реквием, но и вся музыка, созданная Моцартом для церкви – неиссякаемый источник духовности. Не церковной – но человеческой! Нам же с тобою важно, что Реквием увековечил личность самого Моцарта, раскрыв её с самых разных сторон. С его помощью мы ещё глубже заглянули в его душу и убедились, что она бездонна.

– Что же мешаёт нам подлететь к магической Галактике «Реквием» ещё ближе? Меня не пугает туман в три слоя. После приключений в Чёрной Дыре я стал бесстрашным. Летим! Но что это? Мне послышался жуткий смех. Так когда-то смеялся Демор!... Смотри – это он пролетает над нами в своём развевающемся плаще! И что-то бросает нам!

– Записку. Читаю: «Последнее предупреждение! Посещение запретных объектов карается свыше! Немедленно покиньте мои владения!».

– Как бы мы и вправду не попали в беду! Скорее туда, где нет ре-минора!

– Я знаю такой уголок! Сектор концертных Арий спасёт нас от преследований Демора. Но путь не близкий. Полезай в карман. Вперёд!

Между прогулками: V. Многоликий Моцарт

Моцарт сочинял в разных стилях. Уже в детстве, восторгаясь музыкой некоторых композиторов, он перенимал достоинства их стилей и пытался сочинять «не по-своему». Послушал Мессы Иоганна Эрнста Эберлина – и в первых Мессах мальчика появились отзвуки музыки Эберлина. Послушал клавирные Сонаты Иоганна Шоберта и Иоганна Кристиана Баха и, как мы знаем, начал использовать в своих клавирных сочинениях приёмы того и другого. Фактически знакомство с музыкой каждого талантливого композитора-современника так или иначе отразилось в творчестве Моцарта. Конечно, все «подражания другим» Вольфганг пропускал через горнило собственной индивидуальности и никогда никого не копировал слепо. Но жадность до чужих стилей преследовала его всю жизнь! Вот почему в музыке Моцарта мы находим целые куски музыки в стилях Генделя, Рамо, Хассе, Глюка, Гайдна. Такие подражания – своеобразные комплименты стилям знаменитых авторов. Именно так надо воспринимать подражания Генделю в скрипичных Сонатах К.10 и К.15, Хорам Глюка в «Идомснее», Квартетам Гайдна в «Венских» Квартетах Моцарта.

Но вот случаи посложнее. Моцарт никогда не слышал оркестровой музыки Вивальди (ко времени его поездок в Италию она давно была забыта), однако чётко сочиняет в его стиле: достаточно прослушать центральный Эпизод в Рондо «Хафнер-серенады» К.250 или каденции Концертной Симфонии К.364. Чистый Вивальди!

Ещё загадочнее полное постижение стиля «Высокой Мессы» И.С.Баха, о которой Моцарт ничего не знал, в собственной «Большой Мессе» К.427. Всё, что Вольфганг знал из Баха – клавирные Фуги из II тома «Хорошо темперированного клавира» и «Искусства фуги». Лишь через 6 лет после сочинения «Большой Мессы» он познакомился с партитурами нескольких Хоралов Баха, находясь в Лейпциге. Однако, слушая «Большую Мессу» Моцарта, слушатель то и дело ловит себя на мысли, что звучит музыка «Высокой Мессы» великого Баха. Таково звучание Kyrie, Gloria, Gratias, Qui tollis, Quoniam, вступления к Benedictus. Как мог композитор, воспитанный на зальцбургском и итальянском стилях католической церковной музыки, уловить неизвестный ему дух протестантской церковной музыки Северной Германии, причём в самом неадекватном, узконаправленном стиле И.С.Баха? Откуда взялись такие же сосредоточенность, серьёзность, терпкость, аскетизм и в то же время страстность высказываний? А ригурнели – ведь это баховские ригурнели! Ни в каких Мессах современников Моцарта мы не услышим ничего подобного! Перед нами ничем не подготовленное, но глубинное проникновение в стиль духовных сочинений Баха!

Создаётся впечатление, что Моцарт неким метафизическим образом ощущал тенденции появления того или иного направления музыки, предсказывал стили как бывших, так и будущих эпох!

Совсем близко перед его взором маячили стили надвигающегося романтизма: героический, бурный, обращённый к массам, и лирический, напрямую обращённый к сердцу отдельного индивидуума. Мы-то знаем, кто стал их провозвестниками: Бетховен и Шуберт. Но Моцарт-то не знал, хотя всё «неоромантическое» в его музыке делится поровну между Бетховеном и Шубертом! И того, и другого он постиг в совершенстве!

Так, он предсказал стиль Симфоний и Увертюр Бетховена в Симфонии-Увертюре №26, К.189, в Симфонии №34, К.338, в Allegro c-moll (№3) из музыки к драме «Тамос, король Египта», К.345. Предсказал он и то, как будут выглядеть разработки в сочинениях Бетховена: достаточно послушать разработки Allegri Фантазии К.396, четырёхручной Сонаты К.497, струнного Квинтета К.593. А сам бунтарский дух, то самое «героическое нутро» бетховенской музыки – как лихо они предсказаны в Allegri фортепьянных Сонат К.310, К.312, К.457, в центральном Эпизоде Рондо четырёхручной Сонаты К.521, в Вариациях Сонаты К.284!

Ещё больше у Моцарта «шубертовского». Как часто при прослушивании музыки Моцарта вспоминаешь Песни, танцевальные пьесы, Экспромты, Симфонии, Квартеты Шуберта! Совершенно шубертовские песенные темы звучат в Allegro фортепьянного Квартета К.493 и Рондо фортепьянного Квартета К.478, в Menuetto (V часть) струнного Трио к.563, во многих Сонатах и Серенадах.

Тут же встаёт вопрос: а может быть, всё наоборот? Может быть, прекрасные знаменитости моцартовской музыки Бетховен и Шуберт как раз в произведениях Моцарта и «откопали» цитаты для себя, то есть занялись плагиатом нужных им музыкальных идей? Так, да не совсем! Никогда не слышали Бетховен и Шуберт музыки незаконченной четырёхручной Сонаты К.357, изданной лишь в 1857 году, а ведь она прямо-таки «нашпигована» цитатами из того и другого! В любом случае, оба не знали и половины тех сочинений Моцарта (особенно, детских), в которых он напрямую «цитировал» их! Откуда Бетховен мог узнать начальную мелодию Интрады детского Зингшиля Моцарта «Бастьенн и Бастьенна» К.50 (она стала началом «Героической Симфонии») или массивное аккордовое вступление Allegro c-moll для двух клавиров, разысканное в середине XX века (прообраз начала «Патетической» Сонаты)?

Самым непостижимым у Моцарта является предсказание стиля Шопена. Точное попадание в стиль Шопена в опусах Моцарта тем более удивляет по той причине, что и при жизни, и после смерти Шопена многие композиторы пытались ему подражать. Но мало у кого получалось: стиль Шопена слишком прихотлив, слишком индивидуален. А у Моцарта получалось! Нельзя не узнать индивидуальный почерк Шопена в средних частях фортепьянных Концертов №9 и №17. Задумчивые мелодические извивы с тончайшей гармонизацией, с неожиданными прерываниями кадансов, с необычными разрешениями аккордов – вся эта «шопеновская зыбкость» налицо в Andantino c-moll из Концерта №9, К.271. Наоборот, «мужественная» сторона шопеновского стиля с силой запечатлелась в Вариации g-moll (в ритме Полонеза) из Andante Концерта №17, К.453. А подобие «Революционного этюда» в Финале Концерта для двух фортепьяно К.365? А тончайшее, благодаря нюансам, «брожение духа» в

эпизоде *As-dur* Финала фортепьянной Сонаты К.570? Всё это звучит, как у Шопена, и так близко подобраться к его редкостному стилю не смог никто, кроме Моцарта!

Моцарт предсказал стили и других романтиков: Вебера, Шумана, Листа, Вагнера. Эти композиторы, конечно, были знакомы с произведениями Моцарта, но не в такой мере, как Бетховен, Шуберт и Шопен, пылливо изучавшие творения своего кумира. Отдавая дань Моцарту, Шуман подчёркивает, что «эра музыкальной смелости начинается лишь с Бетховена». А ведь почти все революционные преобразования музыкального языка, «открытые» Шуманом, присутствуют в инструментальной музыке Моцарта: в четырёхручных Сонатах и Вариациях, в Квартетах и Квинтетах! Многослойность, полифонизация фактуры, пристрастие к неожиданным модуляциям, своим равным синкопированным ритмам, смешение порыва, эгегической мечтательности и причудливой таинственности – столько «своего» нашёл бы Шуман в музыке Моцарта, если бы ознакомился с ней детальнее! Наверняка, он не был знаком с Мессой К.317, а в ней, в разделе *Et exspecto* используются мелодические ходы, ритмы и фигурации «Марша Давидсбюндлеров» из «Карнавала»! А как бы удивился Вебер, никогда не слышавший Симфонии-кончертанты К.297-b (её восстановили по копии лишь в конце XIX века), узнав свои мелодии во всех её частях! Даже Вагнер обнаружил бы предсказание своего стиля у Моцарта – хотя бы в «тристановском» струнном Квартете №16, К.428.

Ну, а музыку итальянских оперных композиторов XIX столетия Моцарт, похоже, знал всю паперёд. Можно, конечно, предположить, что моцартовскими «оперными находками» пользовался вездесущий Россини, называвший лучшей Оперой всех времён «Дон-Жуана». Но не знал Россини ни «Хаффнер-серенады» К.250, ни Симфонии №33, К.319, где во многих фрагментах Вольфгангом явно «использована» музыка итальянского *maestro*!

А как определённы моцартовские предсказания стилей Беллини и Верди! Оба не утруждали себя изучением музыки Моцарта, считая, что итальянской музыке не по пути с австро-немецкой. И, наверное, оба бы несказанно удивились, узнав свою музыку в моцартовских творениях! То и дело прислушивался бы к мелодиям, словно вырезанным из его оперных Арий, Беллини. «Беллинизмы» встречаются в Операх «*Così fan tutte*», «Милосердие Тита», в концертных Ариях и в инструментальных сочинениях – Серенаде к.361, в скрипичной Сонате К.378, в клавирном Рондо К.511, в струнном Квартете №17, К.458.

Совершенный Верди предстаёт перед нами в *Agnus Dei* из Мессы К.275, в *Hostia Sancta* из Литании К.243, в Каватине Сандрины из Оперы «Мнимая садовница» и Молитве Идоменея из Оперы «Идомея». Вдохновенен отрывок из «вердиевской Увертюры» в *Adagio* перед Финалом «Хаффнер-серенады», К.250. И разве не контрданс из Рондо Серенады К.361 звучит в начале I действия на балу у Герцога в «Риголетто»? Парадоксальное попадание в цель!

Сложнее обстоит дело с Чайковским, в музыке которого слух улавливает лишь миниатюрные мелодические вкрапления, напоминающие о Моцарте. Гораздо чаще встречаются моцартовские ритмы и, особенно, фактурные детали сопровождения, перенесённые Чайковским в свои творения. Только после тщательного анализа становится очевидным

изошрённый метод заимствования моцартовских приёмов организации мелодики, осуществлённый умнейшим Петром Ильичом. Лишь иногда он действует в открытую, особенно в тех случаях, когда стилизует музыку XVIII века: например, в интермедии «Искренность пастушки» из Оперы «Пиковая дама» в Дуэте Прилепы и Миловзора он цитирует побочную партию из I части фортепьянного Концерта №25, К.503, а в соло Миловзора – II раздел побочной партии I части струнного Квинтета с-moll, К.406 Моцарта. Но чаще всего он свою «зависимость» от Моцарта скрывает и действует так: незаметно к своей мелодии присоединяет элемент моцартовской темы, проводя его в виде секвенции (см. его Серенаду для струнного оркестра, Секстет «Воспоминание о Флоренции», Симфонию №5, там масса таких примеров); использует ритм, характер фактуры и сопровождения (см. Па-де-де из балетов «Лебединое озеро», «Спящая красавица», где использовано сопровождение II части фортепьянного Концерта №25, К.503 и соло Памины из Сцены с Латниками из «Волшебной флейты»). Связь Чайковского с Моцартом тонка (в смысле – тонко завуалирована), но исключительно сильна: достаточно сопоставить темы Моцарта в инструментальных сочинениях КК. 80, 297-b, 458, 464, 475, 563, 465, 503, 543, 406, 593, во многих его оперных Хорах, Ариях с теми же в произведениях Чайковского. Чайковский «подпитывался» Моцартом в течение всего творческого периода.

Такую же «подпитку» можно обнаружить в творчестве моцартианцев Бизе и Гуно. К чести обоих, при всей любви к Моцарту они никогда не позволяли себе прямого плагиата, как Бетховен и Шуберт. Прозрачность инструментального стиля Бизе – производное от прозрачности стиля Моцарта. Пользуясь лишь отдельными приёмами, Бизе вплотную приблизился к моцартовскому стилю в Менуэте из «Арлезианки», Гуно – в «Вальсе» и «Вальпургиевой ночи» из своего «Фауста».

Так, незаметно, мы переходим к обратной стороне вопроса о стилях: как Моцарт подражал чужим стилям, так и многие композиторы, начиная с Гайдна и Гуммеля, пытались подражать его стилю. Но поддался ли копированию незамутнённый, так называемый «чистый» стиль Моцарта? Почти копировал его Шуберт в своей Симфонии №5, в «Фореллен-квинтете» и Квартете «Смерть и девушка». Но всё же его «копии» излишне схематичны, однобоки. Искренне пробовал приблизиться к нему Мендельсон, и в его скрипичном Концерте е-moll то и дело слышны моцартовские обороты. Специально поработал над стилем «чистого» Моцарта Джордже Энеску, подозревают даже, что он является соавтором скрипичного Концерта К.271-а, приписываемого Моцарту. По крайней мере, каденции Энеску, написанные к этому Концерту, максимально приближены к моцартовскому стилю. Высочайший класс продемонстрировал Римский-Корсаков в своей мини-опере «Моцарт и Сальери»: в музыке той Фантазии, которую исполняет герой его Оперы Моцарт перед Сальери, так много моцартовского! На этом список «попадания» в моцартовский стиль почти обрывается, если не считать специализированных, зачастую гротесковых стилизаций («под Моцарта» композиторов XX века – Стравинского (Опера «Похождения повесы»), Прокофьева (Симфонietta, «Классическая симфония»), Опера «Обручение в монастыре»), Шнитке («Не сон не в летнюю ночь»).

Разложив элементы классических форм по полочкам, попробовал сочинять в стиле Моцарта компьютер. Нечто среднее между стилями

Гайдна и Моцарта было замечено в творениях искусственного разума, но только в области схем сонатного Allegro и Менуэта.

Никакой компьютер никогда не поддается под стиль моцартовских Adagio и Rondo! Неподражаемость таких пьес Вольфганга заметили уже его современники. Прекрасны Adagio в фортепьянных Концертах ближайших последователей Моцарта – Сальери, Кожелуха, Гуммеля, Бетховена, – но им далеко до таинственной магии моцартовских Adagio. Может быть, всё дело в Коде? Когда Вольфганг добавляет к музыке средней части сверхъестественное по красоте дополнение в виде Коды, всегда происходит чудо! В трёхчастных циклах вроде Концертов и Сонат драгоценная Кода часто приходится на «точку золотого сечения» всего сочинения и становится кульминацией целого цикла. К шедеврам с самыми поэтичными, вдохновенными Кодами относятся средние части фортепьянных Концертов №№17, 18, 22, 23, 24 и 27. Кроме них, Кода украшает еще ряд чудесных средних частей: в фортепьянных Концертах №№ 9, 10, 11, 12, 14, 19, 21, в Концертной Симфонии Es-dur для скрипки и альты К.364, Симфонии-концертанте Es-dur К.297-b, в фортепьянных Трио К.548 и К.502, в фортепьянных Сонатах К.448, К.521, К.570, в скрипичных Сонатах К.376 и К.377, в Концерте для кларнета с оркестром К.622 и в других сочинениях.

Хотя ничуть не хуже Adagio без Коды, например, с каденцией солирующего инструмента: иногда в них музыка так прекрасна мелодически, что, может быть, и Кода была бы лишней! Волшебно звучат средние части флейтового Квартета К.285, Серенад для духовых К.361 и К.375, скрипичных Концертов №3,4,5,7, Дивертисментов К.138, К.247, К.254, К.287, фортепьянного Концерта №8, фортепьянных Сонат К.332, К.280, кларнетового Квинтета К.581 и многие другие.

Несмотря на кажущуюся простоту мелодий «моцартовских Адажио» (термин давно стал нарицательным), они не только поэтичны, но и глубоки по смыслу. Загадки жизни и смерти, неразрешенность психологических проблем, возвышенность и поэзия чувств создают в них особый, до предела одухотворенный мир. Эта одухотворенность и отличает «моцартовские Адажио» от медленных частей других композиторов XVIII века. Иллюзорная простота часто скрадывает сложность содержания и дает ощущение предельной легкости изложения музыкальных мыслей, но то, что эти мысли – глубокие, понимает даже самый неподготовленный слушатель. На такое восприятие и рассчитывал Моцарт.

Так же невозможно скопировать моцартовскую модель сопоставления музыкального материала в Рондо и Рондо-сонатах. Каждый Эпизод – словно отдельный, яркий, стилистически неповторяемый «клип» (как раз в Эпизодах Рондо Моцарт чаще всего демонстрирует «чужой» стиль), умело встроенный в общую форму. Эту манеру не передразнить, потому что она каждый раз нова у самого Моцарта!

А можно ли скопировать иррациональный, мистический дух музыки таких произведений, как Реквием, Большая Месса, ранние Мессы. Оперы «Идоменей», «Дон-Жуан», «Волшебная флейта», «Милосердие Тита», «Масонская траурная музыка», масонские Кантаты, пьесы для механического органа и стеклянной гармоники, струнные Квинтеты, музыка к драме «Тамос, король Египта»? Ответ очевиден: невозможно!

Подведём итоги. Моцарт умел писать почти в любом стиле XVII–XIX столетий. В его музыке неоднократно встречаются целые

куски в стилях Палестрины, Баха, Генделя, Вивальди, Глюка, Гайдна, Бетховена, Вебера, Шуберта, Паганини, Шумана, Шопена, Беллини, Россини, Верди, Вагнера, Листа, Чайковского и даже более поздних композиторов. Он вовсе никому не подражает, а как бы шутя, констатирует: вот в таком-то стиле музыка тоже хороша, хоть и не совсем «помоему», но «по-своему» прекрасна. Особенно ему нравится «придумывать музыку других композиторов», экспериментируя с построением мелодической линии, вертикальным соединением разнотипных мелодий, гармонией и фактурой. Никаких сдерживающих комплексов при этом не наблюдается. Это та самая смелость, о которой говорит пушкинский Сальери.

Наоборот, сочинять музыку в очевидном, простом на слух и, казалось бы, изученном «чистом» стиле Моцарта не удавалось почти никому, хотя многие прилагали усилия. И в этом ещё один из феноменов музыки Моцарта!

Попробуем устроить шуточный обмен любезностями: посмотрим, кто кому должен отвесить поклоны за рекламу своего стиля! В скобках будет указано приблизительное число творений Моцарта, в которых использован стиль данного автора.

Моцарт с удовольствием «рекламирует» Генделя (6), И.С.Баха (12), Вивальди (5), Глюка (12) и Гайдна (25) раз, не только не требуя от них поклона, но сам поклоняясь им. Зато композиторы XIX века должны поклониться уже Моцарту: Бетховен (22), Шуберт (27), Шуман (11), Шопен (6), Паганини (3), Россини (6), Беллини (12), Вебер (7), Вагнер (3), Лист (6), Верди (10), Чайковский (15) раз.

Прогулка XVIII

(по сольной и ансамблевой вокальной музыке)

– Листочек! Посмотри, какая красота: масса Звёздочек, словно бисер, рассыпана между Галактиками отдельными живописными островками! Это концертные и вставные Арии, Дуэты, Терцеты, Каноны, Песни. Более 140 наименований, составляющих почти четверть всех сочинений Моцарта, относятся к вокально-концертной музыке. Ни у кого из современников мы не обнаружим ничего подобного!

– Это и не мудрено: никто из них, кроме Вольфганга, не прошёл такой школы вокала, начиная с детства!

– Как же так? И Глюк, и Сальери, и Й.Гайдн в детстве были певчими в церковных хорах и прекрасно разбирались в технике пения!

– Вот именно, в технике многоголосного церковного пения! А Моцарт-то прошёл иную школу – школу итальянского оперного вокала, знаменитого *bel canto*, первые уроки которого преподавал восьмилетнему мальчику в Лондоне знаменитый кастрат Манцуоли. Вскоре мальчик запел чудесным сопрано, хотя и не сильным, но подвижным и лёгким. Он исполнял с листа любые колоратуры виртуозных итальянских Арий, а это качество ценилось тогда, как ничто другое. Певец-виртуоз считался полубогом, в его честь слагались стихи, его боготворили женщины, для него сочинялись Оперы. Вольфганг запел – и захотел сам сочинять виртуозные Арии. К 1766 году им было написано 15 итальянских Арий (их упоминает отец в перечне сочинений сына), из которых уцелело лишь две: **Ария для тенора «Иду, охваченный гневом» («*Va, dal furor portata*»), К.21** и **Ария для сопрано «Когда хранили верные» («*Conservati fedele*»), К.23**, обе на тексты знаменитого в то время сценариста и поэта Пьетро Метастазіо. Одна написана ещё в Лондоне для кастрата Эрколе Чипранди, другая – для принцессы Каролины фон Вайльбург в Гааге. Если первая из них – «отцовская» (в ней отец-интриган бросает упрёки своей дочери), то вторая – «материнская» (в ней мать наставляет уезжающего сына, упрашивая не забывать её). Если в первой из Арий характерность музыки ещё лишь намечена, то во второй хроматические обороты на повторах «вспоминай» («*ricordati!*») звучат уже совсем по-моцартовски: страстно и убедительно. Конечно, обе Арии ещё далеко не совершенны, хотя эмоциональны. Важнее другое – ещё ребёнком Моцарт стал прекрасно разбираться в тонкостях вокала, постиг природу бельканто, понял, чего хотят от композиторов певцы-виртуозы, те самые «полубоги».

– По возвращении из большого турне в Зальцбург Вольфганг сочиняет новые Арии – так называемые «*Licenza*», призванные прославлять архиепископа Сигизмунда. Так рождаются **Речитатив «*Orche il dover*» и Ария для тенора «*Tali e cantanti sono*», К.36**, приуроченные к годовщи-

не посвящения в сан архиепископа, и **Речитатив и Ария для сопрано «А Berenice», К.70**, посвящённые именинам Сигизмунда. Обе Арии бравурны, изобилуют колоратурами и ничем не выделяются на фоне виртуозных итальянских Арий, приветствовавшихся при зальцбургском дворе.

– Следующие, так называемые «концертные Арии» относятся уже к первой итальянской поездке 1770 года. По заказу графа Фирмиана Вольфганг сочиняет четыре сопрановые Арии-seria для исполнения на званом вечере в миланской резиденции графа. Концертные Арии сочинялись специально «под данного певца», они были призваны подчеркнуть все достоинства его голоса, все его возможности. На сей раз они были сочинены наспех (сохранились рукописи, нерешливо записанные карандашом Вольфгангом и исправленные Леопольдом чернилами). Тем не менее, эти Арии относятся к самым ярким и оригинальным. Три Арии написаны на тексты из пьесы Метастазо «Артаксеркс», одна же (К.77), объединённая со вступительным Речитативом в большую сцену, использует текст Метастазо к «Демофонту». Эти тексты столь часто использовались итальянскими maestro, что каждый слушатель давно знал их наизусть.

Две Арии более традиционны: **Ария «Из сострадания» («Per pietà, bell' idol mio»), К.78** и **Речитатив «Oh, temerario Arbace» и Ария «Ради отеческого объятия» («Per quell paterno amplesso»), К.79**. Яркость мелодий, но чрезмерное обилие украшений роднят их с Ариями из следом написанной Оперы «Митридат». Самой впечатляющей получилась Сцена, состоящая из **Речитатива «Misero me!» и Арии «Несчастный мальчишка» («Misero pargoletto»), К.77**. Свободная от внешних эффектов Сцена отличается подлинным драматизмом и возвышенным характером музыки. Благодаря синкопированному ритму в сочетании с непрерывными ломаными аккордами сопровождения уже в Речитативе нагнетается возбуждение, которое целиком переходит в Арию. Впервые Речитатив и Ария так тесно связаны друг с другом, спаяны единством настроения.

А следующая **Ария «Среди тревог» («Fra cento affani»), К.88** отличается усложнением формы: в ней впервые отсутствует полная реприза после II раздела, то есть нарушена незыблемая структура итальянских Арий *da capo*. Повторив лишь вторую половину главной части, Вольфганг добавляет Коду на другом тематическом материале и добивается большего разнообразия музыки. Ария и оркестрована богаче предшественниц: кроме струнных, задействованы 2 гобоя, 2 валторны и 2 трубы.

– Эти четыре концертные Арии, наконец, стали хорошей школой для Вольфганга в преддверии создания первой Оперы-seria «Митридат». Честолюбие мальчика было удовлетворено: Арии очень понравились миланской аристократии. Именно благодаря им и зажётся «зелёный свет» на сочинение для Милана Оперы-seria «Митридат».

Огромное значение в формировании пристрастий Вольфганга сыграло его знакомство в Италии с прославленными певцами-кастратами. Среди них оказался и настоящий «бог» – Фаринелли. «Бог» был уже немолод, но и в свои 65 лет изумлял избранных друзей своим пением. Мальчик Вольфганг из Зальцбурга сразу же понравился привередливому, но ценящему таланты светилу. Вольфганг не только был польщён неожиданной дружбой, но и на время влюбился сразу во всех кастратов Италии, преклоняясь перед их принадлежностью к «высочайшей касте». Несмотря

на свою занятость «Митридатом», находясь в Риме, он создаёт две Арии для кастратов на тексты «Демофонта» Метастазιο: **Арию «Если смелость и надежда» («Se ardire e speranza»), К.82** и **Арию «Если вся моя боль» («Se tutti i mali miei»), К.83**. Безукоризненные по форме, они всё же не достигли высот предыдущих Арий по выразительности, и всё потому, что теперь Вольфганг, опьянённый техникой пения кастратов, думает прежде всего о колоратурах, пассажах и протяжённости фраз. Да и в его «Митридате» половина Арий, предназначенных кастратам, сочинена в том же духе.

– «Наевшись досыта» такого рода Ариями, Вольфганг, вернувшись в Зальцбург, долгое время не сочиняет концертных Арий вообще, если не считать небольшую **Ариетту «Ах, поведай правду, о боже» («Ah, spiegarli, o Dio»), К.178**, созданную в 1772 году, скорее всего, для домашнего музицирования (на это указывает клавирное сопровождение).

Лишь в 1775 году Моцарту снова понадобились, но не концертные, а вставные Арии. В чём их жанровое различие? Разве что в объёме! Вставные Арии – те же концертные, только использующие текст из конкретной Оперы. Премьеров-кастратов и примадонн часто не устраивали вычурные оперные Арии итальянских композиторов. Им требовались Арии с удобными для них колоратурами, учитывающими индивидуальные особенности голоса. Но вставные Арии заказывали и второстепенные певцы, желающие выигрышно выделиться на фоне остальных во время исполнения Оперы. Идёт, например, Опера-buffa Пиччини, в которой объём и качество партий функционируют в зависимости от распределения ролей первого и второго плана. Примадонна исполняет положенные ей три Арии, её же «служанка» – лишь одну, да и то «без излишеств». В таких случаях многие певцы чувствовали себя ущемлёнными. Уж если и петь эту одну Арию, то такую, которая затмит все остальные! То, что музыка такой вставной Арии будет пересочинена другим композитором, в другом стиле, в другом объёме, с иными смысловыми акцентами, никого не тревожило! Попробовали бы так поступить с Операми XIX века, хотя тогда уже и в голову бы никому не пришло такое откровенное кощунство! А в XVIII столетии вставные Арии в порядке вещей. При этом композитор, пишущий такую Арию, вовсе не обязан приспособляться к музыке данной Оперы данного автора, он может даже не утруждать себя знакомством с ней. Главное, выполнить требование певца и «скроить» ему удобную лишь для его голоса эффектную Арию!

И вот летом 1775 года в Зальцбург приезжает бродячая итальянская оперная труппа, специализирующаяся на буффонных Операх. Вольфганг же только что закончил нашумевшую в Мюнхене Опера-buffa «Мнимая садовница». Певцы-гастролёры, наслышанные о его композиторском триумфе, заказывают ему вставные буффонные Арии в Оперы Пиччини и Галуппи. Моцарт пишет две Арии для тенора и одну для сопрано в самой непринуждённой манере. **Ария для тенора «Так чудовищна судьба» («Si mostra la sorte»), К.209** выдержана в амплу «весёлого любовника», который восхваляет необразительность и смелость в любви. Примечательна подвижная и независимая оркестровая партия.

Приятна и вторая **Ария для тенора «С почтением и уважением» («Con ossequio, con rispetto»), К.210**, вставная в ту же комическую Оперу Пиччини «Рассеянный». В ней герой-любовник отпускает всякие шуточки в адрес старого осла Панталоне.

Но наиболее цельной получилась Ария для сопрано «У вас верное сердце» («Voi avete un cor fedele»), **К.217**, вставная в Оперу Галуппи. Некая кокетка Дорина отвергает в ней домогающегося её любовника. Она не согласна на брак с ним и высказывает это в самой язвительной и в то же время чувственной манере. Драматическое развитие превалирует над юмором. Удивительно сердечный и страстный тон особо ошутим в минорном среднем Эпизоде (Ария написана в форме рондо), напоминающем немецкую песню. Этой Арией Моцарт предвосхитил кокетливо-чувственные Арии Блондхен, Сюзанны и Деспины.

Своеобразная «игра во вставные Арии» всё больше занимала Моцарта, подстёгивая его фантазию. И в самом деле задание-то было не из лёгких: тебе дают партитуру с достойнейшей Арией достойнейшего композитора и просят заменить её ещё более достойной на этот же текст! Рискованная авантюра: а вдруг твоя Ария окажется хуже прототипа? Вольфганг не боится таких сравнений, он смело идёт в бой и – выигрывает!

– Видимо, слава Моцарта, как создателя таких Арий, распространялась быстро, и уже в следующем году сочинить вставные Арии его попросили прибывшие в Зальцбург кастрат Фортини и тенор Пальмини. Кастрат, конечно же, был исполнителем лишь в Операх-seria. Ему понадобилась большая вставная Сцена в Оперу Мортеллари, состоящая из Речитатива и Арии. Эта первая трагическая сцена, заказанная Вольфгангу, потребовала от него больших усилий – такой музыки он ещё не сочинял! Речитатив «Дух блаженный» («Ombra felice») и Ария для альты «Я покидаю тебя» («Io ti lascio e questo addio»), **К.255** повернули музыку в то реалистическое русло, где на первый план выступала выразительность мелодии, и где не было места колоратурам и завитушкам. Драматургическое чутьё не подвело Моцарта: он создал глубоко психологическую сцену. Выразительный, до предела драматичный Речитатив заканчивается внезапной модуляцией, правдиво предвосхищающей первые слова Арии «Я покидаю тебя». Два чувства – грусть прощания и боль покинутого – образovali два различных построения, медленное и быстрое, связанные общим рефреном (Ария написана в форме рондо). Кроме драматической насыщенности (концовка Арии наполнена истинно моцартовской смятённой страстью), Сцена поражает и мелодическими находками, и тонкими нюансами.

– Каким контрастом на её фоне выглядит вторая Ария для тенора Пальмини «Клариче, дорогая невеста моя» («Clarice caro»), **К.256**, вставная в Оперу Пиччини «Рассеянный»! Подлинно итальянская шутка превращена в презабавнейшую сценку из арсенала commedia dell'arte. Озорной капитан Фаченда перечисляет отцу своей невесты Клариче все преимущества будущей супруги. Отец Клариче делает попытки прервать сей словесный поток, представляющий собою безостановочную двухминутную скороговорку, но безуспешно. Миниспектакль производит потрясающий комический эффект – сразу же вспоминаются сцены из «Севильского цирюльника» Россини, «Фальстафа» Верди. Странно, что у самого Моцарта в дальнейшем будет мало подобных Сцен, хотя небольшие, но яркие «тараторки» проскользнут у таких персонажей, как Лепорелло и Деспина.

– Теперь Моцарт во всеоружии, он готов сочинять вставные Арии снова и снова!

– И вскоре представился очередной случай: вставную Арию в Оперу Паизиелло «Андромеда» заказала ему гостя из Праги, известная певица Жозефина Душек, приехавшая вместе с супругом, пианистом и композитором, в Зальцбург по приглашению своего дедушки. Вскоре семейства Моцарта и Душек подружились, занявшись совместным музицированием. Жозефина была на 3 года старше Вольфганга. Она не отличалась красотой, но её голос... Такого голоса Вольфганг ещё не слышал: чуть резковатый, не очень подвижный, но тонко передающий любое гармоническое преобразование музыки! Вольфганг уловил в нём редчайшее свойство – способность точно передавать соотношение ступеней лада. Певица исполняла труднейшие переходы, скачки, модулирующие секвенции «со смыслом», как теоретик музыки, углубившийся в анализ гармонии.

И Вольфганг влюбился. Влюбился даже не в голос (как в случаях с Алоизией и Энн Стораче), а в экстрамузыкальность своей новой подруги. В её тончайшем музыкальном слухе он узнал свой слух! Между тем, Жозефина ждала от него вставной Арии Андромеды, партию которой ей предстояло исполнить в Праге. Вольфгангом овладело безумие: он решил написать не Арию, а целую Сцену наподобие «Сцены Сандрины в лесу» из своей Оперы «Мнимая садовница». Текст, к счастью, позволил ему расширить Сцену, расчленив её на разнородные составляющие – Речитатив, Арию, снова Речитатив и, наконец, завершающую Каватину.

Так в 1777 году родилась ни на что не похожая Сцена с **Речитативом «Ах, я предчувствовала это» («Ah, lo providi!»), Арией «Ah, t'invola agl'occhi miei» и Каватиной «Deh, non varcar», К.272.** Всё вместе составило 323 такта (это рекорд!) вдохновенной, крайне одухотворённой музыки.

– Мы не можем пропеть ни одной мелодии из неё: все они быстро сменяются, преображаются, словно захваченные вихрем чувства. Пожалуй, лучше запоминаются оркестровые реплики – они выразительны и рельефны, как никогда. Всё дело в том, что содержание Сцены до предела эмоционально. Андромеда страдает оттого, что отец отказался выдать её замуж за героя-спасителя Персея. Девушка переживает за судьбу возлюбленного, готового в отчаянии покончить с собой. Её сердце полно мрачными предчувствиями, в то время как разум твердит ей о мужестве Персея, способном повернуть события вспять. Вместо непрерывного нарастания страсти нас ожидает её ослабление, вызванное протрацией героини, аналогичной той, что наблюдается в «Сцене Сандрины в лесу». Андромеда «кустала» страдать, она сломлена своей же страстью. Всё это передано в музыке, не знающей правил, она полна резкими переходами, обострёнными хроматизмами и терпкими модуляциями, передающими ежесекундные изменения настроения героини. Но в замыкающей **Каватине** от предшествующей дикой страсти не осталось и следа, тем более что речь в ней идёт о течении бесстрастной Леты, уносящей жизнь. При мысли о смерти Андромеда впадает в оцепенение, завершая свой монолог на *piano*. Перед нами редчайшая для XVIII века психологическая Сцена, заканчивающаяся самоутешением. Ещё не скоро на оперном горизонте Европы возникнут схожие по психологизму Сцены (пожалуй, ближайшая родственница – Сцена королевы Елизаветы из V действия Оперы Верди «Дон-Карлос»). Мелодический рисунок Речитативов и Арии исключительно сложен, им повелевает изысканная гармонизация. Тональные

отклонения, нисходящие скачки с непредсказуемыми разрешениями и утончёнными хроматическими заполнениями отличают стиль Сцены, в которой смелость граничит с экстравагантностью.

– А всё вместе рисует нам портрет самой исполнительницы, Жозефины Душек! В это можно было бы не поверить, если через 10 лет Моцарт ни написал бы уже в Праге ещё одну Сцену для Жозефины: **Речитатив «Прекрасная моя любовь, прощай» («Bella mia fiamma») и Арию «Останься, о дорогая» («Resta, oh cara»), К.528.** Все «сложности» повторились вновь, но ещё на более высоком уровне. По просьбе Душек Моцарт на сей раз сочинил чисто концертную Арию. Он согласился подарить её при условии, что Жозефина споёт Арию с листа без малейшей ошибки. Задание оказалось труднейшим: на словах *Andante* «quest' affanno, questo passo» («это ужасно, это решение жестоко для меня») Вольфганг повёл мелодию столь необычными интервалами (секвенцией из скачков) и с такой непривычной гармонией, что одна только Душек и могла её проинтонировать. Через 110 лет Римский-Корсаков почти что процитирует странные изгибы этой мелодии в «лейттеме обречённости Моцарта» своей Оперы «Моцарт и Сальери».

Между прочим, текст Арии К.528, взятый у Метастазιο, написан от лица мужчины. Предложив его Моцарту, Жозефина в тайне надеялась, что в ней Вольфганг на «мужском» языке признаётся ей в любви. Однако провокация не увенчалась успехом: Моцарт пишет Сцену явно «под певицу», вновь преклоняясь перед её невероятной музыкальностью. Неустойчивость интонаций, порывистость коротких фраз (такие же нам встретились и в Сцене К.272), обилие сложных скачков, «всхлипывающие» секунды, нисходящие хроматизмы – всё передаёт импульсивный, неуравновешенный характер Жозефины. Особенно эти «отметины импрессионизма» станут очевидными при сравнении Арий для Душек с Ариями для других певиц (недаром замечено, что певицы, исполняющие Арии для Алоизии, не берутся за исполнение Арий для Душек, и наоборот!). Короче, обе Сцены для Душек представляют нам шедевры редкостной оригинальности, совсем не в духе века Просвещения. Они так и стоят особняком в творчестве Моцарта.

– И всё-таки, любил ли Моцарт Жозефину как женщину?

– На этот вопрос лишь он сумел бы нам ответить, но его всё нет и нет. Уж не случилось ли с ним какой беды на заседании «Великой масонской ложи на небесах»? Я всё больше волнуюсь при мысли об этом!

– И я тоже. От этих масонов, а особенно, от иллюминатов можно всего ожидать! Вот что: дорогу я уже изучил, и почему бы мне не слетать к Звезде «Маленькой масонской Кантаты», чтобы удостовериться, что с Вольфгангом всё в порядке! Ты же поджидай нас на НЛО.

– Конечно, я никуда не денусь. За это время присмотрюсь к Звёздочкам Арий ещё внимательнее. Лети, Листочек!... Ну вот, его уже не видно! Арии-арии, как вас много, какие вы разные! Вот новое Созвездие – 4 концертные Арии рокового 1778 года... Однако, что за странный женский силуэт проступает рядом? Настоящая Пиковая дама! Совсем как у Чайковского: «Мне страшно!»

– *Bonsoir, madame!*

– Здравствуйте. Кто Вы, таинственная незнакомка?

– Неужели не узнали? Алоизия Ланге, в девичестве Вебер. Прохладно, скажу я вам. Мне здесь всегда прохладно! Но что-то тянет вновь

взглянуть на этот пейзаж, и вот я тут!

– Как странно. Я как раз только что подумала о вас в связи с Ариейми 1778 года!

– Так потому-то я и пришла! Никто не расскажет вам о них лучше, чем я. Я как сейчас всё помню! Отец учил всех нас, четырёх дочек, пению и игре на клавире. Иначе и не могло быть: сам он был певцом и знал, как важно научить нас не только петь, но и играть. К тому времени, как в нашем доме появился Моцарт, Жозефа, Констанца и я уже были неплохими певицами и клавиристками. Папа выдавал меня за пятнадцатилетнюю (на самом деле мне было семнадцать лет), опасаясь сватовства бедных музыкантов. Он понимал, что раннее замужество загубит мою карьеру. До наступления моего совершеннолетия никто не позволил бы себе сделать мне предложение. Бедняга Моцарт верил в мои «пятнадцать» и высчитывал, сколько месяцев придётся ему ждать, чтобы попросить моей руки! Он был уж слишком заботливым – и день, и ночь думал о том, как поспособствовать моей карьере певицы. Он раскрыл мне такие тайны вокала, о которых я ранее и не слыхивала. Сначала объяснял всё на примерах итальянских Арий, но однажды принёс свою. Он сочинял её для знаменитого тенора Антона Раафа, но начало показалось ему высоким и, несмотря на чисто мужской текст из «Олимпиады» Метастазии, он переделал Арию в сопрановую.

– Вы говорите о Scene из Речитатива «Алькандро, я признаюсь» («Alcandro, lo confesso») и Арии «Non so d'onde vienes», K.294? В ней отец поёт о незнакомце (как выяснится, это его сын), пробудившем в его душе странную симпатию: «Не знаю, откуда это волнение, невольно теснящее мне грудь, этот мороз, пробегающий у меня по жилам!». От таких чувств – один шаг до любви. Этот-то шаг Моцарт и совершает своей музыкой, превращая Арию в любовное признание. А вы это почувствовали?

– Конечно – особенно тогда, когда Моцарт сам пропел мне её своим тихим, но проникновенным голосом. Ничто не сблизило нас так, как эта Ария. Вскоре она стала моим любимым номером, и даже в венские годы я часто исполняла её в Академиях.

– В этой Scene есть всё: возбуждённый Речитатив, трепетное оживление в главной части Арии, взлёты и падения мятущейся мелодии средней части, виртуозное, полное предчувствия блаженства окончание. Велика роль оркестра с флейтами, кларнетами, фаготами, валторнами. Даже в Операх Моцарта мы редко найдём такое богатое оркестровое обрамление каждой вокальной фразы. Великолепие этой сцены сознавал и сам Вольфганг.

Следующие две Арии, созданные в Мангейме, сочинены в этой же чудесно найденной манере. Хотя они предназначены и не вам, но одухотворены всё той же любовью. Вдохновенной получилась Scene из Речитатива «Если устам моим не веришь» («Se al labbro mio con credi») и Арии «Il cor dolente», K.295, написанная для прославленного, хотя уже и престарелого тенора Антона Раафа. Одна из самых протяжённых (её звучание составляет 15 минут!), она наделена совершенно оперными чертами с множеством переходных настроений. Красивейшая, чуть меланхоличная вступительная часть, возбуждённая, но мужественная середина, своеобразный томительно-минорный последний раздел – всё в ней прекрасно. Благодаря этой Scene мы можем представить себе всё

своеобразие голоса Раафа и его манеру пения. «Потому что я люблю, чтобы Ария была точно пригнана к певцу, как хорошо сшитое платье», – так написал о ней Моцарт отцу.

Привлекательными получились и **Речитатив «Basta, vincesti» с Арией для сопрано «Ах, не покидай меня» («Ah, non lasciarmi»), К.468-а (ЕК.295-а)**, сочинённые для Доротеи Вендлинг (будущей Илии в «Идоменее») на текст из «Дидоны» Метастазιο. Для Арии характерны выдающиеся короткие фразы, подобные междометиям. Страдающая Дидона всё время лепечет, как безумная: «Не покидай меня!». Любовь занимает в Сцене первое место, и она красноречива в каждом своём проявлении.

– Однако все три мангеймские Арии были лишь предтечей той Сцены, которую Моцарт создал в Париже, тоскуя обо мне – как я считаю, лучшей Сцены такого рода, на текст, позаимствованный из всем известной «Альцесты» Глюка.

– Вы имеете в виду **Речитатив «Народ Фессалии» («Popoli di Tessaglia») и Арию для сопрано «Io non chiedo, eterni Dei», К.316?** Сам Моцарт считал эту Сцену лучшей! К тому же, в ней он бросил перчатку Глюку! Вольфганг прекрасно знал знаменитую Арию Альцесты из нашушевшей в Париже реформаторской Оперы. И вот он представил «свою» Альцесту. У Глюка поёт надменная государыня, а у него – женщина, потерявшая самообладание. Исключителен Речитатив с-moll с «секундами Смерти» в оркестровых репликах и в партии сопрано. Выдающаяся партия оркестра огнетает смятённое чувство героини. Гармония поражает смелостью. Выразительнейший из Речитативов Моцарта сменяется более спокойной, мажорной Арией. Её оркестровка снова на высоте – чего стоят очаровательные переключки сопрано с гобоем и фаготом! Ничего подобного мы не встретим у Глюка, сопровождающего пение героини монотонным оркестровым фоном. Средний раздел Арии, к сожалению, жертвован для показа вашего выдающегося голоса (диапазон Арии – от «g» Малой до «g» Третьей октавы!). Бравурные колоратуры уже готовы заглушить резкую боль Речитатива, но Моцарт вовремя переводит музыку Арии в решительный последний раздел, переключаясь с доминором Речитатива и превращающий скорбь героини в пафос. В итоге вся Сцена изумляет выразительностью. Её стиль ничем не напоминает упорядоченный и догматичный стиль Глюка. «Народ Фессалии» представляется новым словом, как в области концертной вокальной лирики, так и в области Оперы, так как именно оперная Ария послужила образцом Моцарту. Вольфганг переслал вам Арию по почте, и что же?

– Что же? Мне было уже не до неё! Поступившее предложение из Мюнхена целиком касалось лишь моей оперной карьеры. На время концертные Арии перестали волновать меня, как и сам Моцарт. Когда он явился в Мюнхен из Парижа, то представлял жалкое зрелище: в нелепом красном камзоле, бледный, измождённый, напоминающий привидение. Да и что было проку от него? Свою роль он уже сыграл – вывел меня в оперные примадонны. Так он же и сам этого хотел! Не вижу причин упрекать меня.

– Никто и не упрекает. Мне совсем не жаль, что Моцарт не связал свою судьбу с вами. Но вот, по-моему, вы всё-таки сами пожалели потом, в Вене?

– Ох, не будем об этом. Всё это так сложно, так нелепо! А если бы

вы знали ещё характер моего Ланге! Постоянно быть в ежовых рукавицах этого узурпатора! Ещё бы я не вспоминала добродушие Моцарта!

– Он же, отринутый вами, почувствовал чуть ли не отвращение к концертным Ариям. Случай представился лишь через 3 года, в 1781 году, в пору создания «Идоменея», когда Моцарт снова оказался в Мюнхене. В знак признательности за блестящее исполнение партии Электры Моцарт сочинил для Элизабет Вендлинг концертную Сцену из **Речитатива «Но что там свершилось, о звёзды?» («Ma che vi fece, o stelle?»)** и **Арии «Sperai vicino il lido», К.368**. Снова перед нами – Ария-портрет певицы! Элизабет склонялась более к драме, чем к лирике, обладала незаурядным актёрским мастерством. Бравурная, предназначенная не для лёгкого (как у вас), а героического голоса, Ария исполнена истинной страсти. Текст из «Демофонта» Метастазию способствовал созданию мятежного образа. Одно их характернейших мест Арии приходится на слова «Как только обхожу одну коварную скалу, то натыкаюсь на следующую, которая ещё коварнее!». На протяжении 13 тактов «бросаний от скалы к скале» Моцарт отбрасывает нас модуляциями всё дальше и дальше – из Es-dur в A-dur! Сцена не знает покоя: даже в форму проник «бунт» – она отличается редкой свободой. Несомненно, перед нами одна из выразительнейших концертных Сцен Моцарта.

– Мне же больше по душе Сцена из Метастазию, подаренная Моцартом фаворитке Карла Теодора, графине Паумгартен. Она не так криклива.

– Не забудьте, что она рассчитана на скромные вокальные способности фаворитки, а потому написана без особых претензий. И всё же Сцена из **Речитатива «Несчастливая, где я!» («Misera dove son!»)** и **Арии «Ah, non son'io che parlo», К.369** очень хороша. Несмотря на начальный драматизм Речитатива, страсть в Арии под конец уступает место безнадежной тоске.

А уже через несколько дней вызванному в Вену Моцарту пришлось сочинять **Речитатив «К этой груди припади» («A questo seno den vieni»)** и **Арию «Час, когда небо мне тебя возвращает» («Or che il cielo a me ti rende»)**, К.374 для кастрата Чеккарелли. Грациозное концертное Рондо, вложенное в уста некоей Зеиры, в стиле парижской комической оперы, венцам настолько понравилось, что Чеккарелли бисировал его в Академии. Странным было ваше время – как это вы, певцы и певицы, отваживались исполнять Сцены, сочинённые от имени лиц противоположного пола?

– Условность такого перевоплощения никого не раздражала. Да и вслушивалась ли публика вообще в очередной итальянский текст? Иногда содержание таких текстов было не то что поверхностным, а даже бредовым.

– Как всё это напоминает эстраду! Может быть, поэтому многие композиторы, не задумываясь, снова и снова обращались к возвышенной, но однообразной поэзии Пьетро Метастазия, неспособной вызвать никакого раздражения у публики ввиду её затасканности и привычности?

– Так в самом деле было безопаснее, по крайней мере, никто не упрекнёт в новомодной глупости! Я не скажу, что в Вене приветствовались лишь итальянские тексты. Концертирующие певицы пели много французских Ариетт и немецких Арий. Например, Арии Глюка и Сальери в моё время охотнее исполняли по-французски. Но Моцарт оказался верен

своей привычке и сочинял по старинке на эти захламленные итальянские тексты. Отстал от моды.

– Может быть, это было связано с его нелюбовью к французскому языку?

– Зато он любил немецкий, но лишь однажды, в 1782 году, по моей просьбе сочинил простенькую Арию-*licenza* на немецкий текст.

– Арию для сопрано «Где взять слова», К.383? Да, стоило Вольфгангу перейти на немецкий, как музыка сразу поблекла, зазвучала пообывательски, упрощённо.

– Вот-вот! Красивые и благородные мелодии приходили ему в голову только «в итальянской оболочке». Когда я через год попросила его сочинить мне концертную Арию, можно было не сомневаться – текст снова будет итальянским!

– Мало этого, текст снова от лица мужчины, жениха, волей обстоятельств вынужденного распрощаться со своей горячо любимой невестой. Что за странный текст выбрал Моцарт для Речитатива «Моя обожаемая надежда» («*Mia speranza adorata!*») и Арии «Ах, не знаешь ты, какая мука» («*Ah, non sai qual pena!*»), К.416?

– Мне-то как раз было всё понятно. В этой Сцене Моцарт снова признавался мне в любви!

– Но ведь он уже полгода был женат на вашей сестре, да и вы были давно замужем. Откуда взялся новый повод для признания?

– А он и не исчезал. Это со стороны казалось, что всё давно кончено и забыто. А на самом деле нас снова и снова тянуло друг к другу, как разноимённые полюса магнита. Я ревновала его к Констанце, он меня – к Ланге. Мне кажется, именно из-за меня он был так прикован к Вене. Ведь не согласился же он ни на Лондон, ни на Берлин!

– Моцартоведы считают, что в «венский» период вы стали просто сотрудниками, партнёрами по Академиям.

– Это говорит лишь о том, что они плохо знакомы с Ариями и Песнями Вольфганга. Да тут и доказывать ничего не надо! Ведь никто же не заставлял его брать такие тексты, как «*Mia speranza adorata!*»!

– В любом случае, музыка вновь красноречивее, чем текст, повествующий о безнадежной любви. Даже, несмотря на то, что в угоду вам Моцарт, как и раньше, ввёл колоратуры с запредельно высокими нотами, образ мучительно страдающей души выходит на первый план. Грустный Речитатив сменяется Арией в форме рондо, полной перепадами настроений от тоски до страсти. Смазанным получился лишь не совсем «серьёзный» конец. Но в целом вся Сцена – как будто продолжение замечательного «Народа Фессалии», К.316. Продолжение любви к вам!

– Вообще в это время наши отношения резко потеплели. Через месяц мы с Моцартом изображали влюблённых Арлекина и Коломбину в его Пантомиме во время карнавала. Ланге в ней тоже участвовал и жутко ревновал. Он приказал мне уничтожить все письма Моцарта, которые я бережно сохраняла ещё с Мангейма. А вскоре Вольфганг преподнёс мне две вставные Арии в Оперу Анфосси «Нескромное любопытство», которые я попросила сочинить к своей премьере, заранее зная, что эта Опера давно никому не нравится. Предчувствия были не напрасны. Лишь обе Арии, написанные Моцартом, спасли Оперу от провала, вызвав всеобщие аплодисменты. Вторую из них пришлось даже повторить. Враги Моцарта тут же подняли шум: «Моцарт собирается переделать Оперу Анфосси!».

Моцарт не растерялся и издал оповещение, что вовсе не собирался оспаривать репутацию Анфосси, а лишь посодействовал мне.

– Ведь это Опера-buffa? Её героиня Кларинда – обыкновенная кокетка, желающая сначала подразнить, а потом женить на себе богатого графа. Представляю, каково было удивление слушателей, которым вдруг вместо шуточной Арии Анфосси предстало одно из поэтичнейших откровений Моцарта – **Ария «Желала правды для тебя» («Vorrei spiegarvi, oh Dio!»), К.418** в «любобной тональности» A-dur. Уже вступление, в котором на «гитарном» фоне томительно переливаются нежные фигурации скрипок, переносит воображение в далёкий от будней волшебный мир. Это и внутренний мир героини – вся I часть, **Adagio**, представляет собой её обращение к самой себе с мечтательностью, не имеющей никакого отношения к комедии. Скоро и в Опере-buffa самого Моцарта появится схожий образ – Графиня из «Свадьбы Фигаро». Но I часть Арии К.418 даже прекраснее, чем будущие Арии Графини! Раздольная кантлена небесной красоты вызывает в душе невероятное томление, сладкое мучение. Особое очарование придают музыке Арии красиво инструментованные оркестровые фразы. Даже колоратуры на сей раз не портят общего поэтического впечатления, они звучат то упоительно, то страстно на фоне элегического сопровождения. Быстрая и короткая II часть, **Allegro**, не достигает романтического уровня I части – она обращена уже к графу, которого Кларинда в порыве ревности гонит прочь. Но всё равно – вся Ария относится к прекраснейшим. По богатству мелодий ей нет равных!

Вторая **Ария «Нет-нет, ты не способен» («No, no, che non sei capace»), К.419** – более приземлённая, хотя для buffa в ней слишком много драматизма и героического возмущения. Колоратур, пожалуй, многовато, хотя ясно, что они требовались в угоду вашей виртуозности. Недаром именно эту Арию бисировали.

– Когда это произошло на представлении Оперы, тенор Валентин Адамбергер, тоже запасшийся вставной Арией Моцарта, побоялся её исполнить. Он понял, что этой Арией ещё больше навредит Моцарту, обвинённому в своевольной переделке Оперы.

– Тем более что вставная **Ария «Из сострадания не волнуйте» («Per pietà non ricercate»), К.420** удалась Вольфгангу не меньше предыдущих. Комическое Рондо выделяется необычной динамикой. После более мелодичного эпизода, передающего волнение Графа, начинается бурный последний раздел с Кодой, наполненный многочисленными *tremolo* и *sforzando*. Такая экспрессия подошла бы лучше Фигаро или Дон-Жуану!

А в знак компенсации за неисполненную в Опере Анфосси Арию Вольфганг тут же создал для Адамбергера теперь уже серьёзную, великолепную концертную Сцену из **Речитатива «Несчастный, во сне иль наяву» («Misero! O sogno!»)** и Арии **«Aura, che intorno spiri», К.431**. Это, пожалуй, самое выразительное сочинение для тенора в творчестве Моцарта. Текст неизвестного автора представляет нам заключённого в темницу героя, с нежностью вспоминающего о возлюбленной. Ситуация почти такова, как в финальной картине «Трубадура» Верди, где Манрико, несмотря на ужас своего положения, думает больше о любви, чем о смерти. Ария Моцарта получилась не только предельно драматичной, но и богатейшей в музыкальном отношении. Терпкие гармонии Речитатива,

редкостная оркестровка с большой ролью солирующих духовых, выразительнейшая кантилена первого раздела Арии, захватывающий страстью бурный последний раздел Allegro – всё дышит переизбытком новизны. Но самое главное – яркий сценизм, доводящий слушателя до зрительных представлений. Не обязательно знать итальянский, чтобы воспринять вереницу различных состояний героя, проходящую перед нашим взором. Мрачность предчувствий сменяется нежностью воспоминаний; пылкая мольба – отчаяньем; боль – негодованием, даже демонизмом. Жаль, что этот образец реалистического искусства не был задействован Моцартом ни в одной из своих Опер (например, в Опере «Милосердие Тита», где есть схожая по содержанию сцена).

А ещё обиднее, что так и не проникли на театральную сцену замечательные Арии, написанные Вольфгангом для баса Людвиг Фишера. Обычно партия баса трактовалась, как характерно комическая, и образ грубого мужлана Осмина из Оперы «Похищение из Сераля», лучшее создание Фишера – тому пример. В Операх-серия басу предназначались лишь второстепенные партии какого-нибудь оракула или воинственного наперстника. Именно Моцарт открыл миру богатейшие выразительные возможности баса, сначала – в партии Командора, потом – в партии Зарастро. Но **Речитатив «Итак, ты изменила» («Cosi dunque tradisci») и Ария «Aspri rimorsi atroci», К. 432**, написанные в 1783 году для Фишера, своей выразительностью им не уступают. Удивительно уже и то, что это – единственная концертная Сцена Моцарта в миноре, в одной из самых многозначительных тональностей f-moll. А средняя часть Арии проходит в тональности минорной доминанты c-moll. Такая минорная «беспросветность» уникальна и для самого Моцарта. Хотя содержание текста не так уж трагично, скорее пафосно: наперстник Ксеркса Себастьян (второстепенный герой «Фемистокла» Метастазियो) упрекает принцессу Россану в предательстве и изливает ей своё отчаяние пополам с презрением. Общее же состояние моцартовского героя – истерика!

– О, это Моцарт умен! Достаточно вспомнить истеричные Арии Электры в «Идомеене». Но чтобы для концерта сочинить такую Арию – это уж слишком!

– Есть предположение, что Фишеру она была нужна, как вставная в драматический спектакль «Фемистокл», где он хотел попробовать себя в роли актёра. Как бы то ни было, непрерывное нервное сопровождение, резкие вступления духовых, объединение голоса и оркестра в общем нарастающим драматическом напряжении вплотную подводят к драматургическим принципам Верди. А каковы отдельные эксцессы! Например, страшную поступь аккордов в конце Речитатива можно сравнить разве что с поступью Командора! А «дёрганая» фразировка вокальной партии нервирует прямо физически – чего стоит неожиданный скачок вверх на уменьшенную ундециму («си» Большой октавы – «фа» I октавы), подобный выстрелу, во второй половине Арии! Дикая и лихорадочная, Ария явно сочинена Моцартом в состоянии аффекта.

– И такое с ним бывало! Думаєте, он был ангелом? Частенько я видела его в самом раздражённом состоянии, особенно после неудачных репетиций. В такие моменты он бывал вспыльчив и непредсказуем!

– Впервые слышу о его неврастении, хотя музыка Вольфганга иногда подсказывала мне такой диагноз.

– Ещё одной огорчительной чертой его характера было желание

подразнить. Он дразнил и друзей, и врагов. Особенно доставалось Констанце. Да и мне. Разве не для того, чтобы подразнить меня лишний раз, он переписал мою заветную Арию «*Alcandro, lo confesso*» для того же Фишера?

– Да, мотивы такого странного поступка до сих пор не ясны: взять тот же текст (правда, не забудем, что он – от лица мужчины), который когда-то подстегнул его к созданию любовного шедевра, посвящённого вам, и заново переписать Арию, изменив её суть до неузнаваемости, для баса Фишера! Получилась совсем другая, теперь уже точно «отцовская» Сцена К.512. Перед нами не смятённый своими предчувствиями, неуверенный в себе герой, представший в «вашей» Сцене, а полный достоинства мужчина и царь. Мрачное величие выразительных напевных реплик близко к музыкальной сфере Зарастро. Во всём чувствуется «важность» царя, его объективное желание разобраться в тайне незнакомца. Высокий стиль Сцены ощущается уже в Речитативе, вокальные междометия которого чередуются с изумительными оркестровыми вставками. Как раз эта Сцена в отличие от предыдущей Сцены для Фишера, К.432, лишена какой бы то ни было нервозности, монументальна и гармонична.

– Но я была прямо-таки оскорблена вероломством Моцарта! Покуситься на святое – на мою Арию! Как будто не было других текстов для концертных Арий! Он явно дразнил меня!

– Я думаю, куда больше разозлил он вас, когда в 1786 году написал поэтичнейшую из всех Арий для сопрано и посвятил её вовсе не вам, а певице Селине Стораче.

– Эта Селина всё время приставала к Моцарту, вот он и размяк от её домогательств!

– Как бы не так! Всё было наоборот. Музыка Речитатива «Как я тебя забуду» («*Ch'io mi sordid di te?*») и Арии для сопрано «Не страшись, прекрасный друг» («*Non temer, amate bene*»), К.505 настолько красноречиво запечатлела чувства самого Вольфганга, что её можно считать интимнейшей страницей его «дневника». Молчите? Так я вам поведаю эту историю. Энн Сторэйс (итальянский псевдоним – Селина Стораче) была англичанкой, хотя обучалась пению в Италии. Молодая (ей было 20 лет, когда она познакомилась с Моцартом), красивая а, главное, невероятно талантливая певица, она была одинока после развода со своим мужем, известным скрипачом и композитором Джоном Фишером (не путать с чудесным певцом Людвигом Фишером!). Молодой деспотичный муж так издевался над ней, что разгневанный император выгнал его за пределы Вены, в которой Селина прославилась как лучшая певица, получив неслыханный по тем временам оклад в Бургтеатре. Достоянейшая артистка и очаровательная женщина, она сблизилась с Моцартом в 1786 году, разучивая партию Сюзанны в его «Свадьбе Фигаро». Их любовь, возможно, была платонической, но возвышенной до предела. Об этом мы узнаём из двух Арий – «Арии Сюзанны в саду» из «Свадьбы Фигаро» и Арии К.505, которой Моцарт предпослал посвящение: «Сочинено для синьоры Стораче её слугой и другом В.А.Моцартом. Вена, 26 декабря 1786 года». Ещё красноречивее запись в личном каталоге Моцарта: «Для мадемуазель Стораче и для меня». «Для меня» – что это значит? А это значит, что Сцену К.505 Моцарт задумал как дуэт голоса и фортепьяно на фоне оркестра. Каково! Такой Арии-дуэта больше нет в истории музыки, она уникальна! Вообще-то, она родилась не на пустом месте

– незадолго до этого Вольфганг сочинил два вставных номера для венской постановки «Идоменея», которая состоялась лишь в концертном, салонном исполнении: Дуэт Илии и Идаманта, К.489 и Речитатив и Рондо Идаманта «Не страшись, прекрасный друг», К.490. Они не добавили ничего нового к «Идоменею», хотя и обладали рядом достоинств (в Рондо Моцарт ввёл партию солирующей скрипки). Эти номера были исполнены лишь раз, но текст Рондо не давал Вольфгангу покоя. Он был поэтичным, любовным. И вот Моцарт полностью переделывает Рондо, сокращая текст Речитатива и музыкально переосмысливая всю Сцену. Получается странный гибрид – женско-мужская Сцена признания в любви. Женщина поёт (причём, мужской текст), а мужчина как бы продолжает её мысли на фортепьяно, и неизвестно, чья партия выразительнее. Фортепьяно выступает здесь вовсе не как аккомпанирующий инструмент, а как второй голос дуэта! Роль сопровождения и «комментатора событий» уготована богатому оркестру с участием кларнетов, фаготов, валторн. Диалог фортепьяно и сопрано настолько искренний, органичный, что в каждый такт, думается, вложен особый смысл. Сцена гениальна от первой до последней ноты. Ничего более откровенно-нежного Моцарт в своей жизни не написал. Как всё слышно! Какая чувственность одолевает вступившее после Речитатива фортепьяно, а вслед за ним и вокальную партию! Там же, где они звучат вместе, эротика достигает своего пика. А саму вокальную партию отличают такие задушевные, полные теплоты мелодические распевы, которые вам и не снились! Извините, но для вас он ничего подобного не сочинил!

– Я же говорю – наваждение! Она его околдовала, недаром же Моцарт чуть было не уехал в ней в Англию!

– И зря не уехал! Вот это была бы «песня»! Действительно, этой Арией Моцарт прощается с Энн Сторэйс навсегда: через несколько недель она уехала обратно в Англию, и больше Моцарт никогда не увидел своей «Сюзанны», хотя известно, что он ещё какое-то время переписывался с нею.

– Я вижу, вы решили дразнить меня способом Моцарта – уколами по моему самолюбию! Но мы ещё посмотрим – кто кого! Разве вы можете хоть что-нибудь возразить против Арии «Ah se in ciel, benigne stelle», подаренной мне Моцартом через год после отъезда Стораче, в 1788 году?

– Ничего! Концертная Ария для сопрано «Ах, если бы в небе благодатные звёзды» на текст Метастазιο, К.538 действительно прекрасна и отточена до мелочей. Но как она безжизненно холодна на фоне Сцены для Стораче! Кантилена Арии, как никогда, оригинальна мелодически: тут и угрожающие пассажи октавами, и завывающие «шаманские» фигурации голоса в унисон с оркестром, и дробь шестнадцатых в самом верхнем регистре, и «соловьиный свист» в колоратурах. Пожалуй, мало какая из Арий Моцарта сравнится с ней по виртуозности. И всё же чувствуется, что это последняя жертва Моцарта вашему соловьиному горлу.

– Почему-то я этого не почувствовала. Наоборот, в 1788 году наши отношения стали ещё теснее: вскоре я исполнила в венской премьере «Дон-Жуана» партию Донны Анны, и Моцарт уже строил планы в отношении меня на будущее, хотя их осуществлению помешала моя болезнь. А Арию «Ah se in ciel» я обожала и считала лучшим подарком Моцарта. Она напоминала мне о днях, проведённых когда-то вместе с ним в Мангейме и Мюнхене.

– Недаром на титульном листе партитуры вы своей рукой приписали по-итальянски: «В твои счастливые дни вспоминай иногда «Народ Фессалии»!».

И всё же «конечным пунктом» нескончаемой вереницы итальянских сопрановых Арий оказались не вы, а другая Луиза – Вильнёв, первая Дорабелла в Опере «Так поступают все». Вовсе не голосистая, она в то же время обладала таким же тонким слухом, как Жозефина Душек, и уверенно интонировала самые запутанные мелодии. Это качество и пробудило повышенный интерес Вольфганга к привлекательной маленькой особе, обычно выступавшей в ролях второго плана. Мы уже выяснили, что Моцарт влюблялся в женщин не столько за голос, сколько за утончённую музыкальность. Например, его оставило равнодушным явное заигрывание с ним со стороны лучшей певицы Вены Катарины Кавальери, имевшей уникальнейший голос (диапазон его составлял 3 октавы!), но «грязно» интонировавшей. Итак, новой пассией Моцарта с 1789 года стала Луиза Вильнёв, для которой он написал целых три вставных Арии, одна лучше другой: **«Высокий ум и благородное сердце» («Alma grande e nobile core»), К.578**, (вставная в оперу Д.Чимарозы); **«Арию «Кто знает, каким будет» («Chi sa, chi sa, qual sia»), К.582** и **«Арию «Опасно, но что делать» («Vado, ma dove»), К.583**, (обе – вставные в оперу В.Мартини-Солера «Добросердечный ворчун»). Все три Арии миниатюрны (особенно, по сравнению с предыдущими «гигантами») и непритязательны в смысле вокала. Новостью является то, что в них практически отсутствуют колоратуры и украшения, зато больше паневности и изящества. Вот и готов новый портрет певицы – скромняшки Луизы Вильнёв.

Интересно бы поиграть в такую игру: включить запись с одной из 30 женских концертных Арий Моцарта (сюда ещё входят **«Ария»** для Констанцы **«Верю в тебя, о супруг любимый», К.440**, **«Ария»** для вашей старшей сестры Жозефы **«Уже смеётся прелестная весна», К.580** и **«Ария»** для виртуозки Феррарези, первой исполнительницы партии Фьордиллиджи **«Чувствую радостное волнение», К.579**) и попытаться по музыке определить, чей музыкальный портрет она представляет!

– Да, пожалуй, только с Ариями Моцарта и можно поиграть в такую игру! Но ведь и с мужскими Ариями то же! Арии для Фишера, например, совсем не такие по характеру, как басовые Арии для Бенуччи и Герля.

– А была ещё и Ария для друга Вольфганга Готфрида фон Жакена **«Когда покидаю тебя, о дочь» («Mentre ti lascio, oh figlia»), К.513**, вставная в Оперу Паизиелло «Поражение Дария». Особых вокальных требований она не предъявляла (Готфрид был любителем, а не профессионалом), зато Моцарт её блестяще оркестровал и наделил яркой динамикой от *pp* до *ff*. Как и сам фон Жакен, отец в этой Арии благороден и сердечен.

– А я вспоминаю смешную Арию для певца нашей труппы, весельчака Альбертарелли, что-то про «целование руки». Она понадобилась, как вставная в Оперу Анфосси «Счастливая ревность».

– Это комическая **«Ариетта «Un bacio di mano», К.541**. Настоящий сгусток остроумия, Ариетта относится с той же серией скороговорок, что и упоминавшаяся мною Ария К.256. В ней некий француз с акцентом на ломаном итальянском даёт советы придурковатому любовнику.

Однако более пристального внимания заслуживают две последние басовые Арии Моцарта – обе исключительно оригинальны. **«Ария «Обра-**

тите взор к нему» («Rivolgete a lui lo sguardo»), К.584 была написана в самом конце 1789 года для Франческо Бенуччи, первого исполнителя партии Фигаро. Но теперь бывший «Фигаро» собирался превратиться в капитана Гульельмо из Оперы «Так поступают все». Ещё на заре создания Оперы Моцарт решил написать для любимого им баритона большую серьёзную Арию, чтобы расширить не самую выигрышную роль в Опере. Это ему удалось, причём на уровне знаменитой предыдущей Арии Фигаро из Финала I действия «Свадьбы Фигаро». Честное слово, Ария К.584 не хуже! Ясность мелодии, формы, и в то же время контраст состояний, приводящий к выдающейся «взрывной» Коде с выводом о цене женской верности – всё и задорно, и серьёзно одновременно. Замечательная вещь!

– Почему же Моцарт не ввёл её в Оперу?

– Ария получилась слишком масштабной для Оперы-buffa. Моцарт опасался, как бы она не затормозила развитие действия в самом начале Оперы. Но как всё же узнаваем в новой Арии Бенуччи! Он – всё тот же бравый Фигаро, лишь чуть интеллигентней и рассудительней. Портрет певца удался на славу!

Вторая (и вообще последняя) концертная **Ария «Этой прекрасной рукой» («Per questa bella mano»), К.612** посвящена Вольфгангом в марте 1791 года басу Францу Ксаверу Герлю с удивительной припиской: «Для баса с облигатным контрабасом». Дело в том, что Герль дружил с виртуозом-контрабасистом Пишльбергером и непременно хотел, чтобы тот участвовал в Арии. Соло контрабаса действительно слышно в лирическом вступлении к Арии и в её конце. Но умиляет и вокальная партия на любовный текст – удивительнейший сплав нежной серенады Дон-Жуана и будущей могучей масонской песни Зарастро. Ни о каком Зарастро Моцарт ещё не знал, как не знал и того, что Герль будет первым исполнителем этой партии в его будущей Опере, а образ Зарастро уже сформировался в его сознании, и этот образ произошёл от музыкально-портретной характеристики Франца Герля! Феномен Моцарта в том и заключался, что он характер каждого человека определял, как совокупность лишь ему присущих «музыкальных черт», будь то мужчина, женщина, хороший, плохой певец или вовсе не музыкант! Каждый человек «звучал» по-своему!

– Ах, как много похвал! А вы не подумали о том, к чему его привели все эти многочисленные, пусть даже и прекрасные Арии? К полному краху! Он расточал себя, делая подарки певцам, вместо того, чтобы прекратить эту порочную практику. Ни одна из этих Арий не рассчитана на популярность, хотя Моцарт прекрасно знал, как её достичь: два-три повторения основной темы, моторный ритм – и вот уже все напевают «Мальчик резвый» или «Сердце волнует жаркая кровь»! Но он писал концертные Арии, рассчитывая на вкус певцов-виртуозов и утончённых знатоков-слушателей. Исполненные однажды, концертные Арии тут же и забывались. Где они звучат теперь, кому они нужны? Не лучше ли было объединить их в три превосходных Оперы – одну seria и две buffa – и получить при этом не только почести, но и деньги? Деньги!

– Видимо, вы всё же не понимали его, да и не любили. Обидно слушать такое от той, ради которой он и поднял этот жанр на недостижимую высоту! Жанр концертной Арии стал приоритетом Моцарта на веки вечные. Такие Арии пробовали сочинять Глюк (3 Арии), Сальери (6 Арий) и даже Бетховен (1 Ария), но их попытки кажутся лишь пробой

пера на фоне их других творений. Арии же Моцарта (около 60!) – не только уникальное по полноте явление в истории вокальной музыки, но и целый автономный жанровый пласт, как Оперы Вагнера, Фуги Баха или Вальсы Штрауса. Аналогий им нет!

А раздиривал Моцарт не только Арии: есть ещё Дуэты, Терцеты, Каноны, Песни. Всё это – вокальная бытовая музыка для приятного времяпровождения в кругу близких друзей. Инициатива создания таких сочинений исходила, как правило, от самого Вольфганга. Все они относятся к «венскому» периоду, начиная с 1783 года. Так, **6 Ноктюрнов-терцетов КК.346, 434, 436–439** были сочинены Моцартом для тёплой компании семейства фон Жакенов. Возможно, в их создании принял участие и ученик Моцарта, младший сын знаменитого ботаника Готфрид фон Жакен. Несмотря на юный возраст (он был на 11 лет моложе Вольфганга), Готфрид служил в придворной канцелярии, был эрудирован, умён, и не на шутку увлекался музыкой – пробовал играть на разных инструментах (лучше всего давался альт), сочинять, петь (у него был чудесный бас). Вокруг него сформировался целый кружок: тенор Джузеппе Антонио Бриди, кларнетисты Иоганн и Антон Штадлеры, Моцарт с Констанцей, сестра Готфрида Франциска и целый рой молоденьких подружек Готфрида, среди которых выделялись сёстры Натторп. Готфрид был серьёзно болен туберкулёзом и, зная о неминуемом конце, торопил время, желая всё испытать в своей жизни. Вольфганг всей душой полюбил талантливого молодого человека, даже во время гастролей писал ему письма из Праги и Берлина.

Чем же занималась утончённая компания? Пела Терцеты (Ноктюрны), **Каноны на шуточные тексты (К.231–233, К.235, К.553–562)**, Песни Моцарта, исполняла инструментальные сочинения.

Любое смешное событие давало повод к новому сочинению. Так, в 1783 году был сочинён **Терцет «Ленточка», К.441**. Содержание его таково: Констанца потеряла ленточку, Моцарт с Готфридом её долго искали. Наконец, Готфрид нашёл её и, пользуясь тем, что он на голову выше супругов Моцартов, стал размахивать ею над головой, дразня их. Не помогали ни просьбы, ни брань, ко всему ещё под ногами с лаем путалась собака Жакена. Наконец, Жакен смилиостивился и отдал ленту. Но Моцарт не мог успокоиться. Он сам сочинил текст смешной сценки на венском диалекте, положил его на музыку и переслал Жакену. Музыка Терцета полна выдумки, благодушия, любви ко всем персонажам. Юмористически звучат и пение в ансамбле, и отдельные реплики – мы воочию убеждаемся в незаурядных способностях Моцарта-драматурга, сумевшего в небольшой сценке сконцентрировать действие и вдоволь насытить его самыми смешными деталями.

– К Терцетам, исполненным в кругу семьи Жакен, относятся и два более поздних: **Терцет «Грации обманутые твои», К.532** (в нём Моцарт использовал мелодии певца Микаэла Келли) и **Терцет «Больше не встретятся», К.549**. Почти все Терцеты=Канцонетты=Ноктюрны написаны на тексты Метастазियो. На слух это небольшие мечтательные трёхголосные песни. Все они предназначены двум сопрано и басу. Прекрасным мелодизмом и поэтичностью выделяются **Терцеты «Очи милые, очи прекрасные» («Luci care, luci belle»), К.346, «Если очень далеко ты от меня» («Se lontan, ben mio, tu sei»), К.438** и последний **Терцет «Больше не встретятся» («Piu non si trovano»), К.549** на текст из «Олимпиады»

Метастазио. Удивительно сопровождение почти всех Терцетов (за исключением «Ленточки») – 3 бассетгорна или 2 кларнета и бассетгорн.

– Наверное, свои инструменты навязывали братья Штадлеры?

– Всё наоборот. Моцарт ввёл обоих в кружок Жакена именно потому, что в ансамбле не хватало кларнетов. А дело в том, что вся мужская половина кружка состояла из масонов. Так что вечеринки тёплой компании сочетали приятное с полезным.

– Однако не все вокальные Ансамбли созданы Моцартом лишь для кружка Жакена. Для Итальянской оперы Вены, в труппу которой я одно время входила, Моцарт однажды сочинил вставные Квартет и Терцет в Оперу-buffa Бианки «Похищенная невеста» по заказу примы Челесты Кольтеллини и баритона Мандини.

– Вы упомянули **Квартет К.479** и **Терцет К.480**, созданные Вольфгангом в 1785 году? Полная огня, остроумная музыка этих Ансамблей наверняка украсила Оперу Бианки. Характеры персонажей выписаны в них не хуже, чем в Ансамблях «Свадьбы Фигаро».

Но мы совсем забыли о Канонах! Каноны (а их 28) для различного состава исполнителей вообще сочинялись Моцартом в разные годы. Известно, что сочинением Канонов увлекался и Йозеф Гайдн, повесивший в своей спальне в рамках под стеклом 42 Канона своего сочинения. Моцарту часто приходилось сочинять Каноны экспромтом, находясь в гостях, в знак благодарности хозяевам. Для каждой конкретной компании он подбирал шуточный или лирический текст и раскладывал его на желаемое количество голосов. Так возникли, например, шестиголосный **Канон «Где игристое вино», К.347** и **Канон для трёх четырёхголосных хоров (!) «Вас сердцем люблю», К.348**. А часть **Канонов (К.228–230, 234, 507, 508)** создана во время занятий контрапунктом с англичанином Томасом Эттвудом, учеником Моцарта по композиции. Это учебные сочинения.

Нам осталось поговорить о почти сорока Песнях Вольфганга, сочинение которых сопровождало его всю жизнь. Жанровая основа его Песен настолько разнообразна, что не подводится под общий знаменатель: само слово «песня» по отношению к этим сочинениям может быть применено лишь в нескольких случаях.

– Я помню, что сам Моцарт называл их не песнями, а «немецкими Ариями». Он понимал, что несмотря на внешнюю песенность, его сочинения многим отличаются от обычных строфических песен, вошедших в обиход венцев.

– Кроме такого их своеобразия характерно то, что Песни разных периодов его жизни резко отличаются друг от друга «по модели», представляя 4 внутрияжанровых типа: инструментально-танцевальные Песни; драматические Песни; Песни-романсы; народно-бытовые Песенки. Конечно, такое деление условно, но оно чётко прослеживает направление творческих поисков Моцарта.

Песни первого типа восходят к северонемецкой песенной традиции. К нему относятся все Песни «довоенского» периода. Миленькие безделушки **«К радости», К.58**, **«Розы этих щёчек милых», К.52**, две **Песни-арийетты на французские тексты «Вы, птички, каждый год», К.307** и **«Как-то раз одинокий, печальный», К.308** изящны и легковесны. Подаренные Доротее Вендлинг в Мюнхене две Песни для голоса с мандолиной **«Довольство жизнью», К.349** и **«О, цитра ты моя», К.351**,

соединяющие черты итальянской канцонетты и французского романса, написаны в размере 6/8, напевны и мечтательны. Пожалуй, они наиболее близки к Песням современных Моцарту авторов-песенников, таких, как И.Хиллер. В то же время возвышенно-нежными темами они уже предвосхищают мелодии Шуберта (темы К.349 и Песни Шуберта «Цветы мельника» интонационно родственны). «Гитарное» сопровождение мандолины напоминает звучание серенады под окном.

– Не эти ли Песни стали прообразом Серенады Дон-Жуана под окном Эльвиры?

– Несомненно. Даже фигурации мандолины в будущей Серенаде схожи с теми, что украшают Песню «О, цитра ты моя», К.351.

Но такой «танцевальный» типаж постепенно надоедает Моцарту, и он берётся за «другие» Песни, пересосливая 3 текста из романа И.Т.Гермеса «Путешествие Софии из Мемеля в Саксонию». За год до этого Песни на стихи романа выпустил самый популярный песенный композитор И.А.Хиллер из Лейпцига. Вольфганг знал их, но в его понимании иное музыкальное воплощение должно было оживить хоть и высокопарные, но косноязычные стихи.

– О, я читала этот скучнейший роман. Стихи никуда не годятся. Вот, например:

Здесь плачу я, мне взгляд обиден тот,
В котором жалость я читаю.
Как ночь росу на землю льёт,
И я так слёзы проливаю.

И зачем он вообще выбрал такие тексты?

– И.Гермес был масоном. Тексты, взятые Моцартом для цикла из трёх Песен, созвучны масонским идеалам – самоотверженному преодолению препятствий по пути к Истине, стойкости духа, потребности в дружбе. Удивительна одинаковая структура Песен на стихи Гермеса: в каждой – по четыре строфы; продолжительность строфы – 13 (!) тактов; вступление отсутствует; сопровождение – хорального склада. Но всё же каждая из Песен приобрела свой индивидуальный облик.

Песня «Величья блеск смутить не может», К.392 характерна размашистыми интервальными ходами вокальной партии. В ней Моцарту удалось передать чувство собственного достоинства героя, благодаря которому преодолеваются низменные порывы.

Вторая **Песня «Немая грусть», К.391** поражает уже начальным звучанием альтерированного субдоминантсептаккорда, открывающего собою противоестественный для уха XVIII века гармонический оборот. Только к концу XIX века этот тонально двусмысленный «тристановский» аккорд найдёт себе место в вокальной литературе. На протяжении 13 тактов музыка сменяет решительную сдержанность на нежное стенание, следующий затем горестный риторический вопрос – на стон отчаянья. Смена состояний, развитие эмоций создают нечто новое в песенном жанре – интонационную драматургию.

В этом отношении вершиной представляется третья **Песня на стихи Гермеса «Путь мой тяжёл», К.390**, написанная в «гробовой» тональности d-moll. Отягощённая хроматически сползающими аккордами музыка рисует образ страдальца, упрямо преодолевающего путь «сквозь иглы терний». Сколько боли передано единственным отчаянным рывком

мелодии с «g» Первой к «g» Второй октавы! Образные «зоны» (расчленённые синтаксисом фразы) на сей раз сменяют друг друга резко, без подготовки. Такой принцип композиции нов и для самого Моцарта. Ему нет аналогий ни в XVIII, ни в XIX столетиях. Идея изменчивости находит здесь крайнее выражение, и всё же Моцарту удаётся «смонтировать несоединимые кадры» в один «фильм» с помощью яркой кульминации (скачок мелодии на октаву вверх), связывающей начало с концом.

Три Песни на стихи Гермеса стали для Вольфганга серьёзным этапом. Здесь уже вполне оформился будущий лаконичный стиль «Волшебной флейты» – соединение тонкой лирической одухотворённости с предельной концентрацией формы. Особенно революционными кажутся моцартовские преобразования песенного жанра на фоне Песен его современников Глюка и Гайдна. У Глюка действует упрощённая схема французской ариетты, его Песни сравнимы лишь с детскими попытками Моцарта. Песни же Гайдна даже зрительно похожи на Сонатины для клавира, фактически, это мажорные инструментальные пьески с вокальным исполнением верхнего голоса. Если бы оба заглянули в ноты Песен Моцарта КК.390-392, их удивлению не было бы предела: фактура меняется в каждом такте, ни в мелодии, ни в ритме, ни в сопровождении – ни одного повтора!

В Вене Моцарт продолжил линию драматизации Песен. Первыми из них появились 3 Песни на стихи Х.Вайссе КК.472-474 и «Фиалка», К.476 на стихи Гёте, написанные весной 1785 года. Вам они наверняка знакомы. Даже более спокойные, повествовательные Песни «Умиротворение», К.473 и «Обманутый мир», К.474, исполняющиеся «от первого лица», похожи на театрализованные сценки. В первой из них перед нами предстаёт человек, хоть и смиренный, но полный внутреннего достоинства (об этом свидетельствуют устойчивые «масонские» интонации). Вторая Песня живописно изображает обманутого зануду (обратим внимание на «долбёжку» звука «ре» во второй половине куплета, признак «занудства»), жаждущего показаться героем в глазах «погрязшего в обмане мира» (как «победны» его обличительные фанфары перед кадансом!). Перед нами явно комический портрет, несмотря на серьёзность текста в устах героя.

Особой выразительностью отличается Песня «Волшебник», К.472 (она сочинена в g-moll!), в которой каждая строчка стихотворения получает самостоятельную музыкально-психологическую трактовку. Характер уже одноктоновый, но мощный разбег вступления – под него запыхавшаяся героиня прибегает к подружкам. Всё же она «берёт себя в руки», и первая строчка в её устах («Дамет, друзья, опасен нам!») похожа на чинное взрослое поучение. Между тем, текст идёт от лица девочки-подростка. В следующей строке девочка забывает о своей «взрослости» и робко вспоминает испытанное ею впервые чувство («Когда он встретился мне сам»). Соль-минор сменяется мечтательным Си-бемоль-мажором. Третья строчка («Увы, смогу ли вам сказать, что мне пришлось тут испытать») – кульминация психологического напряжения, выраженная протрацией героини. Она вспоминает «чудо»: мелодия застыла на одном звуке, покачивающаяся октава сопровождения в верхнем регистре уносит мечты девочки в ирреальное пространство, в котором время останавливается. Но более всего потрясает строчка «Боюсь, и радуюсь, и всё – как сладкий сон»: затруднённое хроматическое восхождение, дробление,

модулирование заканчиваются отчаянным рывком в верхний регистр. Волнение достигло высшей точки. Кажется, ещё немного – и героиня разрыдается, выдав свои чувства напоказ. Но, как будто опомнившись, девочка неожиданно вновь меняет тон на «нравоучительно-взрослый», и слова «Поверьте мне, волшебник он!» сопровождаются повторением первого вокального такта песни. Какой меткий психологический штрих! И вдруг эту интонацию подхватывает, превращая в неистовый бурный пассаж, звучащее следом фортепьяно! Именно обрушивающийся шквал мелодии фортепьянного заключения является кульминацией чувства, тем самым запретным «взрослым» словом, которое героиня так и не решилась произнести вслух перед подружками! Гениальная моно-опера о первой любви занимает всего 17 тактов (правда, под эту же музыку исполняются еще три стихотворных строфы схожего содержания)! Каждая нота Песни «Волшебник» полна подтекста, драматического смысла. Это уникальное по концентрации мысли создание Моцарта никогда и никем не было превзойдено!

Песня «Фиалка», К.476 устроена иначе. Строфическое строение заменено сквозным (между тем, в стихотворении Гёте чёткие три строфы!), что свидетельствует о новом подходе к песенному жанру. События развиваются в Песне, как в лирической Опере. Более повествовательная «завязка» рисует портреты Фиалки (важно заметить, что немецкое *Feilchen* среднего, а не женского рода) и Пастушки. Третий раздел Песни переключает действие в субъективный план: Фиалка не может дожидаться, когда же её сорвёт Пастушка. Музыка меняется на беспокойную, порывистую, колеблющуюся между минором и мажором. Четвёртый раздел – переход к действию. Он ознаменован неожиданным гармоническим сдвигом, даже мажорные аккорды интерлюдии звучат резко, почти грозно. Мрачные аккорды в пунктирном ритме приближают развязку: Пастушка, не замечая Фиалки, наступает на неё. Следующий эпизод – страдания смертельно раненной Фиалки. Нисходящие задержания вокальной партии подобны стонам. Последние слова Фиалки о радости погибнуть под ногами любимой соединены со светлой, но мертвенно-оцепенелой музыкой. И тут Моцарт решил добавить ещё один штрих – после слов Гёте он дописал свой «поскрипгум» с собственными словами «Цветок невзрачный, простой, как все фиалки...!» Это как бы его взгляд на драму со стороны, собственное отношение к произошедшему. Резюме просветлено извечной моцартовской иронией. «Ничего не поделаешь – *così fan tutte*», – усмехается автор, вспоминая «аналогичную трагедии» Фиалки из своей жизни. Ваш отказ ему, например.

– Да, намёк окончания «Фиалки» весьма красноречив. Однако сам Моцарт никогда при мне не упоминал этой Песни, хотя она уже тогда пользовалась успехом.

– Значит, не хотел ворошить прошлое. Конечно, «Фиалка» – одна из лучших Песен Вольфганга. Её «оперный стиль» нашёл продолжение ещё только в одной Песне, знаменитой сцене **«Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного», К.520** на слова Г.Баумберг. Кажется странным, что подаренные фон Жакену «Прощальная песня», К.519 и «Когда Луиза», К.520, несмотря на различие авторов стихов, содержат в тексте одно и то же имя – Луиза. Ваше имя!

– Я думаю, дело было так: Жакен дал Моцарту для выбора различные сборники со стихами. Растерявшись от обилия текстов, Моцарт

листал страницы и невольно остановился, увидав имя «Луиза» сначала в стихотворении Шмидта, а потом – Баумберг. Чувства заговорили в нём, и этого оказалось достаточно для того, чтобы создать шедевры.

– Вы слишком самоуверены! Как раз обе эти Песни написаны Моцартом в период его увлечения Селиной Стораче, так что навряд ли пронизывающая страсть Песен «о Луизе» обращена к вам. Хотя моцартоведам давно бросилась в глаза двусмысленность текста, которая могла затронуть самые больные струны в душе Моцарта. Ведь Вольфганг был в курсе того, что по приказу ревнивого мужа вы сожгли все его письма? Чтобы всё стало яснее, привожу полный текст Песни:

Любовной созданы мечтой,
Давно вы сердце мне томите!
Прожив на свете, вновь умрите
Вы, дети нежной грусти той!

На свет явились вы в огне,
Так пусть огнём вновь будут взяты
И все те песни, что когда-то
Увы, он пел не только мне!

Горите вы! Вас мир забудет, –
Вот больше нет от вас следа.
Но ах! Кто вас писал, тот будет
В моей груди гореть всегда!

Итак, перед нами Песня-Опера. Как и положено Опере, она начинается с устремлённой Увертюры, состоящей из взлетающего ракетой хода по звукам до-минорного трезвучия (с-moll – основная тональность Песни) и внезапного, рокового «падения» на уменьшенную квинту вниз с разрешением в доминанту. «Увертюра» занимает неполный такт, но она очень важна, как основная интонационная модель дальнейшего музыкального развития. Так, её первый элемент (взлёт по звукам трезвучия) проходит в двадцатитактовой (да-да, в нашей Опере всего 20 тактов!) Песне 9 раз. После Увертюры (открытия занавеса) звучит патетический Речитатив Луизы (5 тактов), в котором даже аккомпанемент применён типично речитативный – арпеджированные аккорды. Идущая следом страстная Ария словно изменяет темп и размер: настолько резко вклинивается бешеный ритм фигураций тридцатьвторыми в музыкальную ткань нашей Оперы! Настоящая «Ария мести» потрясает натурализмом – мы видим и слышим разгорающееся пламя камина, в который Луиза бросает письма и песни изменника. Через 8 тактов сопровождение снова резко меняется, как бы замедляя ход мыслей героини. Теперь это глубоко прочувствованные фразы восьмыми с никнущими хроматическими интонациями. Полная страстной меланхолии Ария-lamento завершает Оперу. Финал неутешен: «Кто вас писал, тот будет в моей груди гореть всегда!», – трагическим голосом клянётся Луиза, после чего занавес патетически падает под заключение фортепьяно, схожее с Увертюрой. Сей шедевр по концентрации мысли и действия делит первенство с Песней «Волшебник».

Остальные Песни «оперными» свойствами не обладают, хотя в них

масса других достоинств. Как, например, прекрасна первая из Песен о Луизе – «Прощальная песня» (в другом переводе «Песня разлуки»), **К.519**, настоящий большой романс, масштабами и структурой напоминающий романс Глинки «Я помню чудное мгновенье!» Печальная, слегка сентиментальная первая строфа в f-moll повествует о чувствах молодого человека, вынужденного расстаться с любимой. Его страстный монолог поддерживает единообразное сопровождение типично романсового склада XIX века. Первые 3 строфы повторяются одинаково, но, начиная с IV строфы, в композиции этой Песни Моцартом впервые реализуется идея варьированной строфы. V и VI строфы значительно (даже ладом) отличаются от первых, а VII строфа выполняет функцию репризы, совмещённой с Кодой. Ближе к концу выразительность интонаций достигает апогея. Невозможно слушать без волнения последнюю умоляющую фразу: «Тебя молю – вернись ко мне, вернись ко мне!».

– Я знаю эту Песню и с уверенностью могу сказать: она обращена ко мне. Как раз меня он именно так и упрашивал вернуться. Именно с такой интонацией!

– Я уже не спорю. Вам, наверное, и вправду видней. Мне же «Прощальная песня» нравится своей пронзительной искренностью. Её финальный надрыв как раз очень реалистичен – герой держался до последнего, но не смог вынести мысли о том, что Луиза забудет его. Это голос самого Моцарта.

Его же голос слышится и в замечательной Песне «Вечерние думы», **К.523** на слова И.Кампе. С «Прощальной песней» её сближает романсовое сопровождение мягкими волнообразными фигурациями. Повторно-строфическое строение заменено сквозным, постоянно варьирующимся. Временами создаётся ощущение, что мы слушаем романс Шуберта. Этому способствует субъективно-лирическая окраска сочинения. Диапазон чувств, как всегда, огромен: от душевного умиротворения на лоне тихой вечерней природы до мыслей о быстротечности жизни, о неизбежности расставания с ней, о желании сохранить память в сердцах друзей и любимой. Романтическая «песня настроения» характерна постоянной ладовой перекраской мелодических оборотов (что тоже ведёт к Шуберту). Лишь ненадолго музыка драматизируется, но даже промелькнувшие мрачные образы звучат здесь торжественно и просветлённо, как в партии Зарастро (характерные интонации Зарастро встречаются, например, в IV строфе). В чудной «немецкой арии» (так определил Песню сам Моцарт) явно присутствует масонский подтекст, придающий музыке особое благородство и возвышенность.

– Сию душевную «немецкую Арию» издали ещё при жизни Моцарта вместе с моей любимой Песней «К Хлое», которую я часто исполняла в кругу друзей. Изящное рондо так искренне, так упоительно! Мне всегда казалось, что слова, обращённые к Хлое «ах, до самой смерти, знаю, пламя не угаснет в груди моей», относятся ко мне. Прелестный романс!

– Так Ария или Романс? Не начинаем ли мы путаться? Пожалуй, всё же и «К Хлое», **К.524**, и «Прощальная песня», и «Вечерние думы» – романсы. Значит, в 1787 году, когда они созданы, в сознании Моцарта произошёл новый перелом – его захватило увлечение жанром Романса, который ещё только начал зарождаться. Само понятие «романс» уже существовало, но оно относилось к небольшим французским ариеттам

сентиментального характера или к нежным инструментальным трёхчастным пьесам. Но мы-то говорим о настоящем «песенном» Романсе, в котором стихии слова и музыки неразделимы, пронизаны общим настроением и слиты в единое целое. Сам того не ведая, Вольфганг стал одним из пионеров нового жанра, оттеснившего в XIX веке Песню на второй план!

Ближе к Романсу и мечтательная **Песня «Сновидение», К.530**, подаренная Готфриду фон Жакену. Несмотря на внешнюю простоту, внутренне мелодия Песни исключительно свободна – она словно парит и возносится вслед за таинственным образом мечты, воплотившимся в видении прекрасной незнакомки.

Лишены черт Романса лишь три из написанных в 1787 году Песен: «Песня о свободе», «Старуха» и «Тайна». Задорная **«Песня о свободе», К.506** на стихи А.Блюмауэра, скорее всего, рассчитана на застольное пение в масонском кругу. Её текст и музыка вызывают большую симпатию. Своей демократичностью, простотой и запоминаемостью она сродни будущей «Шотландской застольной» Бетховена.

Песня «Старуха», К.517 ближе к «театральным моделям» 1785 года. Тесно соединённые в строфе Песни тональности e-moll и G-dur связываются со смыслом речи старухи – с осуждением ею настоящего и идеализацией прошлого. Когда старуха поёт о прошлом («о, доброе время!») – звучит торжественный мажор, когда о настоящем («о, скверное время!») – мертвящий минор.

Весёлая и беспечная четырёхстрочная **Песня «Тайна», К.518** о проказах Дамета и Хлои ничего нового в картину жанра не вносит. Странно, что Моцарт, открыв Песнями 1787 года новую «романсовую» страницу, вдруг резко закрывает её (хотя она замечательна!) и снова меняет курс. На сей раз его привлекли Песни для детей.

– Во-первых, у него подрастал собственный сын. Во-вторых, примерно в 1789 году вышло сразу несколько сборников с детскими Песнями Рейхарда и Хиллера. Их быстро раскупали, и Моцарт понял, что на детских песнях можно заработать.

– Так родились **«На день рождения маленького Фридриха», К.529**, **«Маленькая пряха», К.531**, **«Тоска по весне», К.596**, **«Приход весны», К.597** и **«Детские игры», К.598**. Как ни странно, эти самые простые, приближённые к народным песенки приобрели наибольшую популярность в дальнейшем. Кто не знает песни «Тоска по весне»? «Приди, весна, и снова пусть роши оживут», – разучивали мы в школе на уроках пения. Непрительные, запоминающиеся мелодии этих Песен свидетельствуют о том, что ничто человеческое не было чуждо Моцарту.

Однако самыми прогрессивными в его песенном наследии следует признать два направления – «драматические Песни» и «Песни-романсы». Такие шедевры, как **«Путь мой тяжёл»**, **«Волшебник»**, **«Фиалка»**, **«Когда Луиза сжигала письма»**, **«Прощальная песня»**, **«Вечерние думы»**, настолько оригинальны, полны такой захватывающей концентрации мысли, внутренней драматургии, что трудно найти нечто подобное в творениях последующих авторов. К XVIII столетию эти Песни не имеют никакого отношения.

– И всё же, как бы вы ни расхваливали Песни, только в жанре концертной Арии Моцарт превзошёл все свои же достижения в области вокала! Не станете же вы утверждать, что новаторство Песен выше того,

что он сделал в области Арий?

– Ни в коем случае. Да этого и доказывать не придётся, достаточно вспомнить, как сам Моцарт относился к этим жанрам! Песни он считал безделушками, сочинял их во время пирушек у друзей, посылал в виде сувениров в письмах (так он поступил, например, с Песней «Сновидение»), писал их ради семейных увеселений или для лёгкого заработка.

Другое дело – концертные Арии, которыми он по-настоящему гордился. Вольфганг постоянно упоминает их в письмах, сам разучивает их с певцами, болеет за них душой! Какая жалость, что они редко исполняются! Певцы и певицы как будто побаиваются их. Лишь самые смелые включают их в свой репертуар – Рита Штрайх, Чечилия Бартоли, Томас Хвасткофф. За то мы их и любим.

– Так и в моё время считанные певицы справлялись с Ариями Моцарта! Моя слава лишь на них и держалась, ведь для театра мой голос не совсем подходил. Его же Арии были «скроены по мне», как любил повторять Моцарт. Ах, как я всё же сглупила, что не вышла за него замуж! С Ланге я всё равно развелась, детей не завела. После тяжёлой болезни ушла со сцены. Тоска давила всё сильнее. А кругом все только и говорили, что о Моцарте! На меня смотрели не иначе, как с презрением. И тут вдруг Констанца позвала меня в гости к себе в Зальцбург, где она обосновалась с новым мужем Николаусом Ниссенем. Зальцбург понравился мне уже потому, что когда-то Моцарт часто описывал его мне. Я купила себе домик и остаток лет провела на родине Моцарта. Прошлого не вернётся. Но я рада уже и тому, что благодаря причастности к Моцарту моё имя никогда не будет забыто потомками. Однако прохладно, скажу я вам. Мне здесь всегда прохладно! Пора на покой. Adieu, madame!

И её силуэт растворился в небе Вселенной Моцарта.

Прогулка XIX

(по ранним Операм и сочинениям для сцены)

– Листочек? Ты один? А где же Вольфганг?

– Дело было так. Я застал заседание «Великой ложи» в самом разгаре. Братья снова обсуждали «Волшебную флейту», всё больше склоняясь к её осуждению. Та же часть масонов, которая до сих пор так и не слышала Оперы, угрюмо отмалчивалась, ожидая исхода. Неожиданно Моцарт предложил бросить споры и послушать Оперу. Одни удивились, другие обрадовались. Я заметил, что Гемминген, Геблер и Борн вслушивались в незнакомую им музыку внимательнее других. Но и остальные слушали как будто впервые. К концу Оперы раздражение сменилось молчаливым согласием. Музыка Вольфганга оказалась его лучшим адвокатом. За «Волшебной флейтой» последовали «Милосердие Тита» и Реквием. Началось голосование. Моцарт очень волновался. Подсчитав белые и чёрные шары, Борн объявил, что за Моцарта проголосовало большинство. Братья стали поздравлять Вольфганга с присвоением ему звания гроссмейстера «Великой ложи на небесах». Между тем, иллиминаты начали перешёптываться друг с другом, глядя в сторону Геммингена. Тот многозначительно посмотрел на Моцарта, делая ему странные знаки рукой – он то сгибал, то отгибал пальцы, причём так ловко, что соседи вовсе ничего не замечали. В ответ на его жесты Моцарт утвердительно кивнул, после чего попросил братьев не суетиться ради подготовки торжества в его честь. Сославшись на неотложные дела, он распрощался с братьями. Масонская ложа осталась в полном замешательстве. Я уже поджидал Вольфганга на выходе, но вдруг меня опередил Гемминген. Схватив Моцарта за руку, он увлёк его за собой, и вскоре оба скрылись за горизонтом Звезды. Напрасно терял я время, ожидая хозяина. И вот, как видишь, вернулся один, без него.

– Может быть, Гемминген забрал Моцарта на секретное заседание Ложи иллиминатов? Я так и знала, что добром это не кончится! Всё же хочется верить, что наш общий друг вернётся на НЛО целым и невредимым. Между тем, нам пора двигаться по Вселенной Моцарта дальше, в сторону оперных Галактик. С чего же начать?

– С первого сценического сочинения – духовного Зингшпиля **«Долг первой заповеди», К.35**. Странное сочетание – «духовный Зингшпиль», – не правда ли? Несовместимые понятия.

– Так университетские профессора окрестили либретто советника Университета, бургомистра Зальцбурга Игнаца Антона Вайзера. Им была написана духовная нравоучительная пьеса, главными героями которой являются Дух Христов, Дух Мирской, Милосердие, Праведность и поучаемый ими Христианин. Текст весьма светский, немецкий, соответствующий более Зингшпилю (немецкой народно-песенной Опере со словесными диалогами), чем высокой Оратории.

– Хотя по формальному определению «Долг первой заповеди» – Оратория.

– Ну, тогда уж Опера, а не Оратория, ведь действующие лица предполагалось облачить в оперные костюмы! Жаль, что архиепископ Шраттенбах поручил Вольфгангу сочинить музыку лишь к первой трети пьесы. Остальные две части сочиняли Михаэль Гайдн и Каэтан Адльгассер. Они должны были успеть к годовщине посвящения архиепископа в сан – к 21 декабря 1766 года. Моцарт-то как раз не подвёл, записал первую часть в срок, правда, с помощью папы. У остальных же дело замедлилось, так что полная премьера Оперы состоялась в Рыцарском зале Университета лишь в конце марта 1767 года. Первая часть, написанная Вольфгангом, так понравилась архиепископу, что он наградил мальчика золотой медалью ценой в 12 дукатов.

– Заслуженная награда! В 11 лет написать полуторачасовое действие с Речитативами, Ариями и Терцетом, партитура которого занимает 208 страниц – своеобразный творческий подвиг, учитывая, что Оратория была первым вокально-симфоническим сочинением Моцарта.

– Конечно, сочинение далось ему не легко, но оно было таким нужным шагом по пути к мечте мальчика стать оперным композитором! Опера в то время считалась царицей жанров, и лишь оперных композиторов по-настоящему ценили. Самым трудным для ребёнка оказалось вписывание в партитуру подстрочного текста: он был ещё не в ладах с орфографией и чистописанием. Буквы получались большими, косыми, слова напоминали каракули. Папа большую часть текста вписывал за сына своей рукой. Но ноты – тут ему нечего было исправлять! Каждый значок был на месте!

– Недаром говорят, что ноты Моцарт научился писать раньше, чем буквы! Но в самом деле, в музыке Оратории нет ничего детского, наивно-го. А местами она напоминает даже самые поздние моцартовские создания, вплоть до «Волшебной флейты».

Всего Вольфгангом было написано 9 номеров, соответствующих содержанию I действия. А оно таково: равнодушный Христианин (тенор) пребывает в сладком сне, не только физическом, но и душевном. Он пренебрегает заповедями Христовыми и, прежде всего – первой: «Возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всем разумением твоим». Его сон поддерживает легкомысленный Мирской дух (сопрано), внушающий Христианину лень и беспечность. Дух Христов (тенор), Милосердие (сопрано) и Праведность (сопрано) пытаются убедить Мирского духа в том, что он наносит непоправимый ущерб душе Христианина, и просят его не мешать пробуждению. Мирской дух милостиво самоустраняется, после чего Дух Христов, Милосердие и Праведность будят Христианина, начиная внушать ему основы христианской добродетели. Но Христианин пока вяло внимает им. Его «разум» проснётся лишь во II действии.

А что там было дальше, мы не знаем, потому что партитуры II и III действий, написанные Гайдном и Адльгассером, не сохранились.

– Можно предсказать, что к концу III действия Христианин окончательно поймёт значение долга первой заповеди и станет ревностным верующим, повелеваемым разумом и добродетелью. Задача Вольфганга была в том, чтобы показать различие характеров персонажей и их первоначальную сюжетную взаимосвязь.

– И это ему удалось. Открывает сие дидактическое творение изящная Увертюра-sinfonia C-dur. Оркестр – самый полный (по зальцбургским меркам), но сопровождение дифференцировано в каждом номере: то одни струнные, то они же в различных комбинациях с духовыми, то с одним лишь тромбоном.

Нравоучительное собеседование склонившихся над спящим Христианином фигур Праведности, Милосердия и Духа Христова представляет собою то «сухой» (*secco*), то аккомпанированный Речитатив. Очаровывает Ария Духа Христова №1 C-dur – вовсе не вычурная, не бравурная, как можно было бы ожидать, а полная человеческих мягких интонаций. Перед нами больше человек, чем бесплотный Дух. Форма всех Арий ещё старинная барочная, *da capo*. I раздел такой Арии состоит из двух частей музыки на повторяющийся текст одного четверостишия, далее следует II (средний) раздел на другой текст (одно четверостишие) с отклонением в минор, а III раздел полностью повторяет первый.

– Итальянское строение Арий досталось Вольфгангу в наследство от Иоганна Кристиана Баха, ведь именно его Арии служили образцом мальчику во время Большого турне 1763-1766 годов.

– Строение-то, может быть, и итальянское, но вот некоторые детали музыки настолько самобытны, что я с трудом подбираю слова для их описания. Например, Ария Милосердия №2 Es-dur невольно ставит в тупик: что это, если не отрывок из Оперы «Волшебная флейта»? Уже начальный ход во вступлении скрипок дерзко напоминает реплику Царицы Ночи «Навек тебя оставлю» («Verstoßen sei auf ewig») из её Арии №14, а начало минорного раздела Арии – тему среднего раздела Арии Царицы Ночи №4. В переходе к III разделу отчётливо слышны синкопы первого выхода Царицы, а в нисходящих оборотах второй половины минорного раздела явно угадываются «интонационные черты» (предлагаю дальше именовать «и.ч.») Памины. Вся Ария Милосердия №2 представляется «оазисом выразительности» в пустыне окружавших Вольфганга итальянских оперных Арий. Ария на редкость эмоциональна. Как всякому мальчишке, Вольфгангу понравились слова «о яростных львах, выглядывающих свою жертву, в то время как охотник, прилёгший вздремнуть, беспечно откладывает в сторону спасительное ружьё». В воображении мальчика рисовалось жуткое продолжение этой истории, отчего становилось до слёз жалко «охотника». Но дело даже не в особой выразительности Арии – дело в том, что её музыка узнаваема! Как узнаваем и следующий затем Речитатив Мирского духа F-dur с «и.ч.» реплик Тамино в Сцене с Оратором. Такие же аналогии поджидают нас и в следом написанной «Grabmusic», K.42.

– Так вот почему мне так нравится Оратория «Долг первой заповеди»! Её стиль – родоначальник чудесного стиля «Волшебной флейты». Интересное открытие! Многие ещё впечатляет в масштабном детском творении: живописная устрашающая оркестровая картина «разверзшейся преисподней» в Речитативе Духа Христова; мистический диалог Мирского духа с тромбоном в Арии №6 Es-dur, напоминающий о «гласе возмездия» из Tuba mirum Реквиема; тёплая лирическая Ария Духа Христова №8 B-dur. Замыкает Ораторию жизнерадостный, полный согласия Терцет D-dur «положительных Духов», наконец-то разбудивших апатичного Христианина. А как справились с продолжением грандиозной Оратории именитые Гайдн и Адльгассер?

– Они написали хорошую музыку, но без того рвения и усердия, которые запечатлелись в сочинении юного Моцарта. Тут же архиепископ заказал ему новую Ораторию, вернее, духовную Кантату к соборной службе «у святого гроба» в страстную пятницу. Он вручил Вольфгангу либретто Диалога Души и Ангела на немецком и неожиданно для всех запер мальчика в своём кабинете, дабы проверить, самостоятельно ли он сочиняет. Сначала Вольфганг растерялся, но обнаружив малый объём текста, приступил к созданию «Grabmusic». Оркестр взял скромный, добавив к струнным лишь две валторны, голоса распределил так: Душа – бас, Ангел – сопрано. Оба персонажа оплакивали кончину Иисуса, при этом Ангел постепенно успокаивал и смирял скорбящую Душу. Кроме Речитативов Душа и Ангел имели по Арии и замыкающий Дуэт. Увертюры не требовалось вообще, поэтому Моцарт начал без вступления, сразу с Речитатива Души.

– По сути «Погребальная музыка», К.42 – лишь небольшая интермедия, сцена у «гроба Господня». Как же она превратилась в Кантату?

– Через несколько лет Моцарт добавил к Сцене большой Хор «Иисус, истинный сын божий». Он-то и придал сцене черты Кантаты.

– Речитативы на сей раз просты – обычные *secco*. Но обе Арии заслуживают внимания. Если в начале Арии Души №1D-dur всецело господствует «итальянский» стиль И.К.Баха с контрастной динамикой, шумной фанфарной мелодикой и колоратурами, то в среднем разделе на первый план выходят настоящие людские эмоции. После грозных пассажей струнных вокальная партия теряет устойчивость, начиная нервно модулировать из d-moll через Es-dur и H-dur в e-moll (очень смело!) на словах «Гремите вы, громы, молния и пламя, поразите того, кто нечестивым своим деянием ранил его сердце». Замедление на последних словах полно искренней скорби, сочувствия доле Христа. К сожалению, форма *da capo* побеждает, и страсть среднего раздела вновь сменяется повторением бравурной I части, правда, наполовину сокращённой, что является новой прогрессивной чертой.

Ария Ангела №2 – совсем другая: лаконичная и напевная, она представляет собой «слёзный тип» – так называемое *lamento* – в выразительнейшей тональности Моцарта g-moll.

– Только не думай, что g-moll – открытие Моцарта. Итальянцы тоже предпочитали g-moll для выражения особого страдания, правда, часто впадали в излишнюю сентиментальность. У Моцарта же соль-минор, начиная с этой, первой в его творчестве минорной Арии, носит характер еле сдерживаемой страсти, мучительного самоистязания. Ария Ангела «Взгляни на это сердце и спроси меня» – первый шедевр такого рода. Уже проникновенное, щемящее вступление настраивает слушателя на особый, доверительно-сердечный лад. Интонации вокальной партии напоминают печальную немецкую песню, они рельефны, запоминаемы и... вновь узнаваемы! Это почти что Ария Памяны g-moll из II действия «Волшебной флейты»! Те же нисходящие мотивы, те же полные значения фригийские обороты, то же расширение заключительного оборота в горестной Коде на словах «смирись, жестокое сердце, излей себя в раскаянии и боли!». Прекрасная Ария не может никого оставить равнодушным. В ней столько непосредственного чувства! Будут ещё соль-минорные Арии в Операх Моцарта, но такой проникновенной не встретится больше до самой «Волшебной флейты»!

Дуэт Души и Ангела Es-dur, идущий вслед за Арией, прост и светел. Он «снимает» с Души предыдущее напряжение и дарит ей смиренный покой. Замыкающий Хор C-dur, который Моцарт приписал к Сцене через 6–8 лет, обращает на себя внимание возвышенным характером всеобщего моления, выдержанного в гомофонной хоровой и оркестровой фактуре всё той же «Волшебной флейты». Парадоксально, что создавая этот Хор, Моцарт невольно вернулся к стилю Кантаты, несмотря на изменившийся за время идеал! Такой Хор мог бы потом появиться лишь в «Волшебной флейте» и ни в одной из других Опер! И я ставлю давно терзающий меня вопрос снова: как эти «и.ч.» появились здесь и потом на долгое время исчезли, чтобы возродиться лишь через 24 года в «Волшебной флейте»?

– Дело, видимо, в том, что весной 1767 года в «оперном сознании» Моцарта произошёл решающий перелом – появился новый, «итальянский» идеал, на годы отвративший его от истоков собственного стиля, присущего от рождения. Этот «прирождённый» стиль, конечно, прорывался иногда то тут, то там – в поздней инструментальной, масонской музыке, в отдельных оперных номерах. Но Итальянский Призрак Оперы оказался сильнее: он ломал и ломал стиль Вольфганга, подгоняя его «под себя»!

– Погоня за новым идеалом оказалась мучительной: череда стилей растянулась на годы. Что ни Опера – попытка нового стиля. Нового, всё более чарующего, но подконтрольного Итальянскому Призраку Оперы. Закончилась «итальянская ломка» фантазмагоричными стилями «Дон-Жуана», «Così fan tutte» и «Милосердия Тита». А «ларчик просто открывался» – и только дойдя до «Волшебной флейты», Моцарт это понял. Жаль, что так поздно.

Первым переломным сочинением стала латинская комедия «Аполлон и Гиацинт», К.38, сочинённая Моцартом в мае 1767 года. Какова история её создания?

– В Университете была традиция в конце учебного года ставить драматический спектакль силами студентов. На сей раз была выбрана трагедия «Милосердие Крёза». В качестве музыкального приложения к ней (для заполнения антрактов) предполагалась латинская комедия в виде небольшой Оперы «Аполлон и Гиацинт». Ежегодно музыку к таким спектаклям сочиняли композиторы капеллы архиепископа, в том числе и Леопольд Моцарт. На сей раз латинскую комедию поручили его сыну. Хотя он и обрадовался заказу почти настоящей Оперы, но задача оказалась не из лучших: текст был латинский, малопонятный, изложение стихов – тяжеловесное, а сюжет – безвкусный и запутанный. Зефир, друг Гиацинта, любит Мелию, дочь царя Эбала. Её же руки просит бог Аполлон. Мелия отказывает Аполлону, считая его убийцей Гиацинта. Однако Аполлон обвиняет во всём Зефира. Гиацинт, умирая, повествует, что его убийца Зефир. Появившийся Аполлон превращает Гиацинта в цветок и обручается с Мелией. Эбал, Аполлон и Мелия выражают взаимное удовлетворение.

Короче, бóльшей чепухи невозможно и представить. Но тогда Вольфганг ещё плохо разбирался в драматургии, да не очень-то и задумывался над ней. К тому же он не понимал и половины латинских слов. Но делать нечего, через неделю Моцарт написал для спектакля 5 Арий, 2 Дуэта, Терцет, Хор и инструментальную Интраду (вступление). Латынь,

которую он привык слушать в церкви, плохо сочеталась в его воображении со светским характером музыки. Вольфганг решил применить стиль «итальянского Баха» (И.К.Баха), как самый подходящий.

– Всё же южнонемецкие черты нет-нет, да и проступают в музыке комедии. Схожая с народной песенность отличает, например, центральный раздел Дуэта Мелии и Аполлона №6 F-dur. Жизненные, естественные мелодии проникли в Арию Гиацинта №2 B-dur и Дуэт Мелии и Эбала №8 C-dur. Даже «и.ч.» «Волшебной флейты» последней искоркой напоминают о себе в прерванном обороте Арии Зефира №5 A-dur. Но всё остальное – холодная, трафаретная пародия на итальянский стиль. Вроде бы и слушать приятно, но отзвука в душе никакого. Много шума из ничего.

– Замечательный зальцбургский барочный стиль, наложивший отпечаток на первые крупные опусы Вольфганга, казался мальчику всё более старомодным. А папа без конца твердил: «Скоро мы поедим в Италию, в музыкальный Эдем, и нужно научиться писать музыку «по-итальянски!». И в самом деле, так хотелось быть похожим на итальянских maestro, пользовавшихся при дворе архиепископа неизменным успехом! Да и Вена, куда Вольфганг с отцом должны были вот-вот отправиться, всецело была под влиянием итальянских оперных композиторов. Ничего не поделаешь – мода играла большую роль.

И вот Моцарты в спешке отправились в Вену 11 сентября 1767 года. Почему в спешке? Леопольд узнал о предстоящей свадьбе эрцгерцогини Марии Жозефы с королём Неаполя Фердинандом. Представлялся прекрасный случай добиться от императорского двора заказа на Оперу.

– По приезде в Вену несчастья посыпались одно за другим. В городе началась эпидемия оспы. Сначала от оспы умерла принцесса Жозефа, из-за чего выступления при дворе были отменены. Потом оспа настигла самого Вольфганга. Не помогло и бегство за пределы Вены в чешский Оломоуц. Вскоре заболела и Марианна. Лишь через два месяца Вольфганг встал на ноги. Моцарты двинулись в обратный путь. Только в конце января 1768 года семья была, наконец-то, принята в императорском дворце. Прижимистый Йозеф II, хотя и поддержал идею о сочинении Вольфгангом большой Оперы для Вены, но не пообещал никакой поддержки двора. Он отослал Моцартов к импрессарию частной Итальянской оперы Афлиджо, неподконтрольному императору. Как обрадовался Леопольд – именно о заказе итальянской комической Оперы он и мечтал! Такая Опера могла пригодиться сыну позже в Италии, куда уже всеми помыслами был устремлён честолюбивый родитель.

Сначала Леопольд ни в чём не почувствовал подвоха и с радостным рвением усадил сына за изучение либретто Оперы-буффа «Мнимая простушка», написанного признанным сценаристом Марко Кольтеллини. Однако половины текста Кольтеллини не представил, пообещав вскоре дописать недостающие сцены. «Обещанного три года ждут». Работа над партитурой резко затормозилась. Лишь в апреле, то есть через три месяца Кольтеллини закончил либретто, которое, как оказалось, не делало ему чести, но отступать уже было поздно: Вольфганг тут же завершил создание самой запутанной, громоздкой, несуразной в сценическом плане Оперы-буффа в трёх действиях **«Мнимая простушка», К.51**. Её партитура занимает 614 страниц и, таким образом, это самая протяжённая из всех двенадцати полномасштабных Опер Моцарта! Продолжительность сего действия – более трёх часов, за которые слушатель неоднократно успевает

забыть, кто кем из героев приходится, и кто из них вообще главный.

– Не весь ужас заключался в кошмарном либретто, ещё ужаснее оказалось полное неприятие Оперы коварным импрессарио Афлиджо. «Подпольным организатором» козней против Моцарта был, как ни странно, знаменитый Глюк. Кавалер Глюк (всегда подписывавшийся «кавалером»), званием, полученным в Италии вместе с папским Орденом Золотой шпоры, которым вскоре был награждён и Моцарт) считал унижительным, что в театре, где он недавно продирижировал своей реформаторской «Альцестой», вдруг появится и займёт его место самоуверенный двенадцатилетний мальчишка из провинциального Зальцбурга. Леопольд же ещё больше испортил дело, обратившись к оппонентам Глюка Метастазियो и Хассе, которые заявили, что «из 30 опер, поставленных в Вене, ни одна не приближается к опере этого мальчишка, которой они оба не иначе как восхищаются в высшей степени». Началась настоящая закулисная война, продолжавшаяся 9 месяцев. Но даже жалоба императору от лица Леопольда ничего не дала: Афлиджо был лицом независимым, неподотчётным Йозефу II. Оперу так и не поставили, что сильнее всего ударило по самолюбию честолюбивого ребёнка. Он впервые понял, насколько зависим от директоров, импрессарио, капризных певцов, закулисных интриганов. И дальше в течение многих лет боязнь эта не покидала его: он слепо подчинялся любым указаниям представителей театра, коверкая свои творения, лишь бы их не отвергали совсем. Позже мы увидим, к какому кризису приведёт его эта боязнь.

– А пока попробуем понять, «стоила ли игра свеч», действительно ли Опера-буффа «Мнимая простушка» была настолько гениальна, что стоила девяти месяцев борьбы? Сюжет глупейший: богатые старики-маразматики Кассандро и Полидоро противятся браку своей сестры Гиацинты (сколько же лет было сестре глубоких стариков?) с венгерским офицером Фракассо, снимающим у них апартаменты. Сестра Фракассо Розина решает заманить стариков-братьев в свои любовные сети, чтобы помочь брату добиться их расположения. Ей помогает влюблённая парочка – слуги Симоне и Нинетта. В конце концов, обоих стариков заставляют поверить, что Гиацинта и Нинетта убежали из дома, прихватив с собою все драгоценности, и холостяки обещают руку своей сестры тому, кто вернёт её в дом. Фракассо возвращает Гиацинту и теперь может жениться. Мнимая же простушка Розина тоже остаётся в выигрыше, согласившись на брак с дураком-стариком Кассандро.

В Опере полно всяких штучек из арсенала *commedia dell'arte*: сцены пьянства, избияния палкой, дуэли. Пожалуй, эти живописные комические фрагменты наиболее удались шаловливому Вольфгангу. Везде же, где нужно было музыкой передать определённые характеры персонажей, давно выверенные итальянскими *maestro* Перголези, Пиччини, Паизиелло, Гульельми в своих искрящихся остроумием Операх, Вольфгангу не хватало мастерства. Почти все персонажи остались ходульными, малоодушевлёнными типами, так что, например, музыку Арий Гиацинты и Нинетты можно спокойно поменять местами – никто и не заметит! Да и о какой индивидуализации характеров может идти речь, когда Вольфганг с трудом понимал итальянский текст!

И всё же в огромной Опере много ярких фрагментов, делающих честь мальчику. Прежде всего, это нарядно инструментованная Увертюра, выведенная из недавно написанной Вольфгангом Симфонии D-dur,

К.45. Вообще всё, что касается оркестровых фрагментов, сделано Моцартом в этой Опере блестяще. Ничего неожиданно здесь нет – опыт инструментальной музыки был уже накоплен девятью Симфониями и четырьмя клавирными Концертами, сочинёнными до Оперы.

– Среди 26 номеров Оперы выделяются и некоторые Арии. Так, например, удалась Ария Кассандро «Нет, я не пьян» №16 C-dur, в которой музыкой наглядно запечатлено покачивание выпившего старика. Хороша и Ария Полидоро «В этой женщине что-то есть» №7 B-dur. Чем-то она мне знакома...

– Да это же чуть видоизменённая Ария Духа Христова №8 из Орагии «Долг первой заповеди»! Там-то она, тёплая и задушевная, была к месту, а здесь – уж слишком хороша в устах глуповатого старика. Не подходит она ему по характеру, да и всё тут! Таких «проколов» в Опере возникает немало. Вот, например, необъяснимо трагический (!) доминорный пафос Арии Гиацинты №24. Девушка всего лишь выражает свои опасения перед «несерьёзным побегом» из дома. Мальчик же из этой ситуации раздувает настоящую трагедию. Зловещее гнетущее вступление и Ария, полная бурной страсти – всё это чересчур драматично для Оперы-буффа.

– Но зато как очаровывают Арии Розины! Её первая Ария №6 A-dur выдержана в песенном духе, задушевна, сердечна. Моцарт даёт нам понять, что Розина вовсе не «простушка», а романтическая и даже великодушная девушка. Настоящим украшением Оперы является грациозная Ария Розины «Amoretti» №15 E-dur в двухчастной форме. Любовно-эротическая окраска Арии словно предвосхищает образ фривольной Деспины из «Così fan tutte». Выразительные изгибы мелодии с задержаниями в конце фраз, красивая эхообразная переключка сопрано с фаготами и альтами, растущее к концу томление – Ария, подобная этой, могла бы сделать честь любому зрелому мастеру. Важно, что Моцарт сумел вдохнуть в неё собственную индивидуальность.

– Шедевром можно назвать также и Сцену дуэли, начинающуюся между Кассандро и Фракассо в Дуэте №19 D-dur. Главная роль здесь принадлежит оркестру: его мотивы изображают стремительные удары Фракассо, наносимые старику. Пагониима настолько красноречиво передана музыкой, что можно во время действия не смотреть на сцену: всё слышно и так!

В целом первая большая Опера Вольфгангу и удалась, и нет. В любом случае она не стала потерянными трудом (её потом поставили в Зальцбурге) и к тому же оказалась прекрасным материалом для упражнения в стиле buffa перед поездкой в Италию. Опера стала ещё и наукой для Вольфганга: с этих пор он, как огня, боялся плохих либретто.

– А что со стилем этой Оперы? Далеко ли он отстоит от стиля предыдущей латинской комедии «Аполлон и Гиацинт»?

– Дальше некуда. Стил «Мнимой простушки» намеренно «итальянизированный», навязанный сыну Леопольдом. Отец Моцарта представляется ортодоксальной фигурой: слепо восторгавшийся итальянской оперной музыкой, он не воспринимал ни новаторские Оперы Глюка, ни французскую комическую Оперу, ни Зингшили местного венского производства.

Последней попыткой подавить «итальянский» диктат отца стало обращение Вольфганга к жанру Зингшиля. Как он обрадовался, когда

будущий знаменитый магнетизёр, доктор Антон Месмер заказал ему Пастораль на немецком языке «Бастьенн и Бастьенна!» Либретто Ф.Вайскерна, которое он предоставил мальчику – вольный перевод остроумной французской пародии певицы М.Фавар на известнейшую интермедию Руссо «Деревенский колдун». Оно представляет собою одну лишь Сцену со сквозным диалогом героев, прерываемым отдельными Ариями и Дуэтами. Содержание можно пересказать в двух предложениях: влюблённые Бастьенн и Бастьенна по очереди приходят за советом к колдуну Кола, жалуясь на непостоянство партнёра. Колдун проводит с каждым «индивидуальную работу» и под знаком действовавшего «колдовства» вновь соединяет влюблённых. Стихи Вайскерна на венском диалекте довольно неуклюжи. Моцарты, к сожалению, не были знакомы с французскими первоисточниками, хотя могли слышать об их популярности в 1764 и 1766 годах, когда находились в Париже. По жанру **«Бастьенн и Бастьенна», К.50** – типичный Зингшпиль со словесными диалогами, незамысловатыми шутками и непритязательным характером музыки.

– Но ведь тогда в Вене понятие «зингшпиль» ещё не употреблялось: первые сочинения такого рода вроде «Нового кривого чёрта» Й.Гайдна или «Лизиара и Дариолетты» И.Хиллера назывались просто Пасторальями. Эти одноактные музыкальные пьесы имели склонность к простодушным напевам, хотя не исключали и колоратур, и трёхчастных Увертюр-sinfonia. Вольфганг больше ориентировался на традиции парижской комической Оперы, которые он оценил ещё в раннем детстве. Во всяком случае, мальчик понимал, что сочиняет нечто противоположное итальянской Опере-buffa, которую он сам недавно закончил. Это не означало, что, создавая «Бастьенна и Бастьенну», он вернулся к своему первоначальному зальцбургскому стилю, но песенное, близкое к народному искусство стало всё же его главным ориентиром.

Именно слушая «Бастьенна и Бастьенну», мы впервые отчётливо ощущаем, что Моцарт – прирождённый песенный композитор. Восхитительную песенку Бастьенны «Он всегда был мне верен и предан» №12 *F-dur* не стыдно включить в любой песенный сборник зрелого Моцарта. Все сольные вокальные номера (а их 12) сочинены в простой двухчастной песенной форме. Ничто «итальянское» не портит их ввиду отсутствия колоратур, длиннот и шумных заключительных разделов. Четыре Ансамбля (№7, №№13–16) также имеют песенный характер с голосоведением в народном духе (терции и сексты в двухголосии). Номера Зингшпиля (их всего 17 вместе с Интродукцией) исключительно лаконичны, их средняя продолжительность – от полутора до трёх минут (вспомним «Мнимую простушку» с десятиминутными Ариями, «выжатыми» всего из двух четверостиший текста!). Голоса распределились так: Кола – тенор, Бастьенн – тенор, Бастьенна – сопрано.

– Знаменательно, что в Зингшпиле нет «проходных» номеров – всё вызывает интерес. Вот, например, миниатюрная одночастная Интрада G-dur всего с одной темой, но какой! Через годы она перекоцует в начало «Героической симфонии» Бетховена (хотя тот, конечно, не был знаком с детскими сочинениями Моцарта), и это говорит о том, какую «общезначимую формулу» удалось открыть Вольфгангу в непритязательной интродукции Зингшпиля. Оркестр скромн – струнные, 2 гобоя и 2 валторны, однако оркестровые краски яркие и в Интраде, и в оркестровых фрагментах. Каким необычным получился, например, первый выход

колдуна Кола (№3)! Звучание оркестра (одни струнные!) передразнивает игру на волынке. Органный тонический пункт, лидийский лад, характер народного танца – всё необычно и ново, и не только для Вольфганга. Важное участие принимает оркестр и в Сцене мнимого колдовства Кола (№10). До-минорное устрашающее вступление струнных с двумя гобоями – несомненный шедевр мальчишка. Кола вдруг на минуту перестает казаться комической фигурой: начинает верить, что он и вправду колдун! Фигурации струнных, состоящие из порывистых нисходящих пробежек шестнадцатыми с «выкриками» скрипок в верхнем регистре, придают Арии Кола невероятную, «колдовскую» энергию. Но вскоре становится ясно, что всё это – шутка, хотя бы потому, как Кола начинает своё заклинание: «Дигги! Дагги! Шурри! Мурри! Борум! Арум!». Чувствуешь, уже химические элементы пошли!

Что касается самих Арий, то они гораздо выразительнее Арий из «Мнимой простушки» именно из-за их песенного характера. Настоящими песнями можно назвать Арии Бастьенны №1, №6, №12. Арии её возлюбленного Бастьенна более грубоватые, приземлённые. Но в изумительном попеременном дуэте с Бастьенной (Ария №13) Es-dur и его партия становится задумчивой, мягкой и грациозной. Закрывающие Зингшпиль Речитатив №14, Дуэт №15 и Терцет №16 образуют как бы Финал маленькой Оперы. Музыка льётся свободным потоком, в ней нет ни напыщенности, ни излишней бравадности «итальянских» Финалов. Всё замечательно естественно и правдиво. Недаром эту Оперу и по сей день часто ставят в детском исполнении: девочка с мальчиком изображают влюблённых, подросток (не обязательно тенор, может быть и альт, «припасённый» на этот случай самим Вольфгангом для зальцбургской постановки Зингшпиля) – колдуна Кола.

– Как ни странно, нет никаких доказательств того, что Зингшпиль «Бастьени и Бастьенна» прозвучал в Вене, в доме Месмера. Скорее всего, Вольфганг так и повёз неисполненные партитуры Пасторали и Оперы-буффа в Зальцбург, чтобы там впервые услышать их. Никаких отзывов в Вене на первые две Оперы Моцарта не сохранилось.

– Но и самим нам вывод сделать не сложно: если в области итальянской Оперы-буффа Вольфганг был ещё далёк от идеала, то в области Зингшпиля он не только создал полноценное и яркое творение, но и значительно опередил развитие этого жанра в целом. Не скоро ещё на немецкой и австрийской сценах появятся Зингшпили подобного уровня! Жаль, что Леопольд тогда так и не понял потенциальной точки приложения оперных устремлений сына! Если бы Вольфганг продолжал сочинять Оперы на родном языке, он бы, в конце концов, добился признания и любви к своему искусству всех слоёв населения ещё при жизни! Однако странным кажется то, что в немецкоязычном Зингшпиле Моцарта нам нигде не встретились «и.ч.» «Волшебной флейты»!

– Ничуть не странно! Бастьени и Бастьенна – французские персонажи. Моцарт понимал, что французскому первоисточнику Пасторали должна соответствовать хотя бы слегка интонационно «офрануженная» музыка. Французская галантность и изысканность «потянули» за собой такую же музыку. Кола – не мужлан, не простоватый Папагено, а философствующий эстет-чародей, знающий и химию! Бастьени и Бастьенна – милые аристократичные «псевдопапушки», словно сошедшие с картины Буше. Их песенки полны элегантного французского шарма! Насколько

тонко национальную принадлежность героев понимал Моцарт, мы ещё увидим в дальнейшем. Примечательно, что детскую Оперу Моцарта оценили уже в XIX веке: интермедия «Искренность пастушки» из Оперы Чайковского «Пиковая дама» явно навеяна мелодиями моцартовского Зингшиля.

Теперь, когда нам предстоит внушительная череда Опер Моцарта, написанных на итальянском, не мешало бы сделать передышку перед знакомством с ними, чтобы собраться с мыслями. Представим себе ощущения тринадцатилетнего мальчика в период становления его оперного мышления. Он уже предупреждён отцом, что в предстоящей итальянской поездке будет писать лишь «по-итальянски», и усердно изучает хоть и очаровательный, но всё равно чужой язык. Он понимает, что все его предыдущие стили сочинений для сцены не подойдут для Италии. А если вдруг закажут Оперу-seria, серьёзную Оперу? Каким путём тогда идти? Сдержанный стиль Глюка в Италии уж точно не пройдёт, стиль же Опер венского кумира Хассе, слышанных Вольфгангом во время последней поездки, сильно устарел. Он вдруг вспомнил Лондон, походы в Ковент-Гарден на Оперы-серия И.К.Баха «Орион», «Занаида», «Адриан в Сирии». Вот чудный стиль! А ведь Кристиан Бах и среди итальянцев считается первоклассным композитором! И обучался он в Болонье, причём у знаменитого надре Мартини. В Неаполе поставил свои первые Оперы, пользовавшиеся успехом. Все его Оперы как раз написаны в неонеаполитанском (ново-неаполитанском) стиле, самом почитаемом в Италии! Вольфганг вспоминал музыку Баха – Арию за Арией, Увертюру за Увертюрой. Конечно, он добавит к музыке Баха своего симфонического мастерства, своих смелых модуляций, своих синкоп, своих хроматизмов, своего напора. Такой стиль должен понравиться итальянцам!

- И вот, с намерением непременно получить заказ на Оперу отец с сыном 20 декабря 1770 года пересекли заветную итальянскую границу. Вольфгангу было неполных 14 лет, когда он попал (наконец-то!) в «страну музыки», в страну своей мечты. Он не мог не полюбить Италию хотя бы потому, что здесь почти все были знатоками музыки! И крестьяне, и лавочники, и бродяги, и знатные синьоры – все пели, играли, сочиняли. Рай для музыкантов! Но от такого «перизбытка музыки на душу населения» пристрастия итальянцев были подвержены постоянным капризам, частым сменам моды, идеалов. Сегодня они любили одно, а завтра – другое. Угадает ли он?

Неужели сбилось?! Мальчик боялся поверить своему счастью: для Милана ему заказывают Оперу-серия «Митридат, царь Понтийский», да ещё дают много времени на сочинение и предлагают лучший театр и лучших певцов! Вольфганг не без страха (вспоминая жуткое либретто «Мнимой простушки») знакомится с либретто Витторио Чинья-Сантти по трагедии Расина. Оно чудесно! И не так уж «заезжено»: последний раз музыку к «Митридату» сочинил К.Гаспарини три года назад в 1767 году, а три года для Италии – срок немалый.

- Видимо, Вольфганг был настолько воодушевлён, что никакая помощь отца не понадобилась. Важность выполнения заказа настроила мальчика на самый серьёзный лад. Зная о капризности итальянских певцов, он сочиняет для них разные варианты Арий – пожалуйста, выберите! Он готов на все условия, лишь бы итальянцы признали в нём «своего», как когда-то признали «своими» Хассе и Кристиана Баха. Он

пишет в стиле «итальянского Баха», но везде, где можно, неназойливо вплетает своё, моцартовское.

Так в декабре 1770 года рождается первая выдающаяся моцартовская Опера-серия **«Митридат, царь Понтийский», К.87**. 26 декабря Вольфганг, как главный дирижёр, сел за клавиры и дал знак оркестру из 60 человек, в котором кроме струнных были задействованы фаготы, гобои, флейты, валторны, трубы. Опера была повторена около 20 раз при переполненном театре и с одинаковым успехом. Миланские газеты уверяли: «Юный композитор изучает красоту природы, чтобы показать её нам украшенной более редкими музыкальными изысканностями». Леопольд ликовал.

Между тем, Опера «Митридат» так и осталась внутренним достоянием Италии, не выйдя за её границы. А куда бы она могла выйти? В Париже кипели свои оперные страсти, в Вене – свои. Оперу в Европе так и не узнали, а жаль: никогда потом не исполнявшаяся (даже её оригинал затерялся), она не была известна никому и в XIX веке, кроме моцартовцев. В начале XX века запылившуюся неполную копию партитуры открыл Г.Аберт, знаток итальянской Оперы конца XVIII столетия и, естественно, не нашёл в ней ничего гениального – и всё потому, что не видел и не слышал её, а лишь в ноты смотрел! Когда же в середине XX века раннюю Оперу Моцарта ради эксперимента вернули на сцену, произошло чудо! Она не только заблестала первозданными красками неподдельной моцартовской музыки, но и оказалась драматургически самой полноценной Оперой-серия всего XVIII века наряду с «Идоменеем». Её одинаково интересно и смотреть, и слушать!

В чём же её преимущество перед остальными Операми-серия?

– Чтобы ответить на этот вопрос, нужно для начала хотя бы в общих чертах обрисовать жанр Оперы-серия в том виде, который сложился ко времени «Митридата». Сюжетами такой *seria* (в переводе – серьёзная) Оперы, как правило, служили трагедии из античной истории, но со счастливым концом! Так как таких сюжетов не было (представь трагедию со счастливым концом!), сценаристы обычно пользовались лишь античной схемой и сами измышляли концовки, иногда откровенно нелепые. Так, злобный диктатор Луций Сулла, который, согласно Плутарху, до конца жизни только и делал, что убивал всех несогласных с ним и даже родственников, в конце либретто Метастазии добродушно прощает организаторов заговора против него, устраивает их судьбу (при этом отдаёт врагу любимую девушку) и в довершение всего отказывается от диктатуры! Публика, заранее зная об обязательных «хэппи-эндах», с самого начала взирала на происходящее на сцене без сопереживания.

Ещё нелепее выглядела структура музыкального материала, канонизированная рационалистами-классицистами ещё в конце XVII века. Так, в Опере-серия должно было быть 6 героев, из которых три считались главными – первое сопрано (кастрат), примадонна и тенор. Они должны были спеть по пять Арий строго определённого характера (Арию-сравнение, Арию-сентенцию, Арию-обращение, Арию мести, Арию любви). Остальные герои (тоже кастрат, женское сопрано и тенор) могли иметь от одной до трёх Арий. Бас использовался как «устрашающее средство» (оракул, призрак), лишь в единичных случаях ему доверялась второстепенная роль наперстника. Один и тот же герой не должен был петь двух Арий подряд, две близкие по характеру Арии разных героев не

должны были соседствовать. Так, если героиня спела герою Арию любви, то он должен был ответить ей Арией-сентенцией патриотического характера, но ни в коем случае не Арией любви! В результате на сцене царил такой драматургический абсурд, что ни о какой правдивости ситуаций не могло быть и речи. Каждый из трёх актов Оперы-серии непременно должен был быть завершён Арией или Ансамблем с участием главного героя. Поэтому главные герои назойливо не покидали сцены и продолжали жить до конца. Гибель героя (даже отрицательного) – редчайшее исключение в этих «трагедиях»!

Понятно, как немислимо трудно было и сценаристу, и композитору с чеством выбраться из лабиринта несуразных канонов жанра Оперы-серии! Запутанное действие двигали заудные Речитативы-сессо («сухие» речитативы под аккорды клавира) – все на одно лицо. В огромных Ариях, следовавших за ними, действие останавливалось, и герой, встав в красивую позу, на все лады начинал распевать два четверостишия вроде этих: «Одинаково бесплоден берег реки, если бушует стихия, если не хватает влаги» (распевается дважды под музыку I раздела). «Питает отвагу чрезмерная надежда, ведут к утрате веры громогласные обещания» (распевается под музыку среднего раздела). Дальше снова повторяется I раздел, то есть первое четверостишие. Цитата из Метастазно, которую я привела в пример, не содержит ничего, относящегося к действию, она пригодна и для Арии-сравнения, и для Арии-сентенции. В своей универсальности стихи Арий подходили ко всему, потому что, в сущности, ни к чему не относились. Не удивительно, что такие, ни о чём не говорящие тексты годились лишь для демонстрации мастерства певцов, чем те и пользовались. Порочный метод, закрепившийся при создании Опер-серии, привёл жанр к полной деградации. Как раз, начиная с 1770 года, когда Моцарт посетил Италию, агония Оперы-серии стала очевидной. Спасением мог стать лишь отказ от прежней драматургии, и именно этим себя спасли Глюк в паре с Кальцабиджи. В Италии же никто не собирался перестраиваться, несмотря на всё меньшую популярность жанра.

Всё это безобразие ожидало и Вольфганга. Но на его счастье сценарий «Митридата» В.Чинья-Сантти оказался особенным, полноценным во всех смыслах. Во-первых, содержание драматично и лаконично. Митридат, знаменитый царь Понта (132-66 г. до н.э.), перед походом на Рим оставил свою очередную невесту Аспазию на попечение сыновей Сифара и Фарнака, которые после ложного известия о гибели отца стали соперниками, влюбившись в Аспазию. Ко всему Фарнак вступил в предательский сговор с римлянами, чтобы заполучить трон отца. Неожиданно Митридат возвращается, карает всех по-разному, но не убивает. После очередного сражения, смертельно раненый, он милостиво соединяет Сифара с Аспазией, прощает и «исправившегося» Фарнака, оставив ему в жёны привезённую из похода парфянскую царевну Исмену, после чего умирает. Общая песня мести римским тиранам завершает Оперу.

Во-вторых, в отличие от текстов «властелина оперы» Метастазно, тексты Арий «Митридата» полны действия, а Речитативы лишены разглагольствований. В-третьих, либретто не коверкает истории. Митридат героически умирает, точно как в драме Расина, и картина его гибели глубоко реалистична: царь не поёт, как было заведено, перед смертью Арию, а произносит лишь несколько фраз, давая напутствие сыновьям. Конец эффектен, возвышен и лишён обычной для того времени слащаво-

сти. Такой сюжет пригодился бы даже Верди, и жаль, что он не обратил на него внимания.

– Значит, Моцарту повезло? Не забудем, конечно, про издержки: они касаются певцов. По несколько раз переписывая им в угоду Арии, Вольфганг в спешке отбросил несколько превосходных вариантов, например, изумительную Арию Митридата «Иду навстречу необычной судьбе» №19, гармонические находки которой поражают невероятной смелостью, сама же музыка полна огня и энергии. Заменявшая её Ария не выходит за рамки обычного, но именно она вошла по требованию тенора д'Этторе в партитуру. Выходную же Арию Митридата №7 пришлось переписывать 5 раз!

Конечно, Моцарт был не свободен, создавая эту Оперу, ему постоянно приходилось оглядываться в сторону итальянских авторитетов, примеряться к требованиям здешних традиций и моды. Он боялся, например, выставлять напоказ своё мастерство симфониста, так как был уверен, что оркестр затмит пение, а пение – главное для любого итальянца. Боялся он и оминоривания драматических Арий, так как знал – итальянцы не выносят долгого пребывания в тревоге и печали. Лишь несколько Речитативов-сессо он заменил аккомпанированными (кстати, очень выразительными!), хотя мог бы блеснуть и этим своим умением, но побоялся, что итальянцам такие Речитативы покажутся перегруженными, как и сама музыка Оперы. А она действительно перегружена – 23 большие Арии, длинный Дуэт, финальный Квинтет, масштабная Увертюра, вставной Марш, протяжённые ригурнели – вся эта громада из трёх действий с двумя антрактами продолжалась в ту пору 6 часов!

– Оставим подробности и перейдём к музыке. Что бы ни писали о незрелости Моцарта как драматурга в пору создания «Митридата» учёные профессоры – в Опере прослеживается чёткая взаимосвязь музыкального материала, то есть музыкальная драматургия. В глаза бросается решительное преобладание в музыке маршевого ритма (лишь 3 второстепенных номера написаны в трёхдольных размерах!). Перед нами – Опера-марш! Наступательный, акцентированный характер музыки словно иллюстрирует то военное положение, в котором по воле Митридата оказалась страна.

Уже начало Увертюры на фоне чёткого барабанного баса напоминает военный марш. В роли «побочной темы» выступает II часть, очаровательное, но тоже маршевое *Andante*, предвосхищающее лирические любовные страницы Оперы. III часть вновь полна огневого напора. Масштабом и строением Увертюры напоминает написанные уже в Италии Симфонии К.81 и К.84.

Совсем не по-женски, с военных фанфар начинается Ария Аспазии «Судьбе, что угрожает» №1 C-dur. На фоне маршевого ритма, конечно, не совсем естественно звучат виртуозные рулады. Понятно, что эти немотивированные колоратуры были вписаны по требованию примадонны Бернаскони, недаром она отвергла первый вариант Арии. Настоящая концертная колоратурная каденция заключает эту странную, слишком энергичную для девушки Арию.

Зато вдохновенная вторая Ария Аспазии «В груди моей трепещет» №4 g-moll, полна истинно моцартовской страсти. Влюблённая в Сифара Аспазия трепещет от ужаса при мысли о браке с помогающим её Фарнаком. Но её страшит и известие правителя Арбата о возвращении Мит-

ридата. Музыка то скорбит, то бунтует, как и сама героиня. Модуляционное развитие, не покидающее минор, терпкие хроматизмы, порывистые ритмы повествуют о тяжёлом душевном состоянии героини.

Полна маршевой устремлённости и Ария Фарнака №6, в которой предатель предлагает трибуну Рима, полководцу Марцию, свои услуги. Вначале решительная, музыка в среднем разделе вдруг резко замедляется: Фарнак, изменив тактику, «лисыими» интонациями заискивает перед непобедимым римлянином. Когда же тот милостиво протягивает руку дружбы, Фарнак вновь становится самоуверенным и прямо-таки требует покровительства Марция. Ария превращена в настоящую сцену действия, она развивает события, меняет их на глазах именно музыкальными средствами. Ничего подобного на итальянской сцене тогда не происходило! Перед нами самая настоящая музыкальная драматургия!

Итак, возвращение Митридата застает всех врасплох: Сифар, хотя и полон чувством сыновнего долга, боится разлуки с Аспазией; Аспазия мечется в муках, вспоминая, что она – невеста Митридата; Фарнак боится разоблачения отцом истинной причины его сговора с Марцием (а она связана с мечтами о троне и Аспазии). Но больше всех возвращение Митридата застает врасплох слушателя! Слушатель, слегка расслабившийся после шести развёрнутых Арий, уже настроился на неторопливый ход событий, как всё вдруг резко, по-моцартовски меняется в сторону драматизации и динамизации!

Раздаётся эффектный парадный Марш (Вольфганг позаимствовал его из своей Кассации К.100). Митридат, сопровождаемый свитой, наконец-то возвращается домой. Неожиданно звучит несколько умиротворяющих аккордов, под звуки которых грозный азиатский деспот... падает на колени и в порыве чувства целует родную землю! Так, на коленях, и начинает свою Арию «Если бы лаврами чело украсил» №7 G-dur Митридат, царь Понта. И начинает он её с такой проникновенной, трепетной мелодии, появление которой никто не смог бы заподозрить в устах кровавого завоевателя, грозы Рима! Перед нами скорее не драматургическая, а психологическая находка Моцарта: царь оказался не только не злобным варваром, а достойнейшим человеком!

– Кажущаяся бескрайней кантилена чарующей красоты, льющаяся от тенора, полна такой задушевности, что невольно влюбляешься и в царя, и в саму музыку, хотя известно, что эта музыка – не совсем моцартовская! Пять раз в течение двух дней перед самой премьерой Вольфганг переписывал выходную Арию Митридата по требованию тенора д'Этторе. Однако тот все новые варианты отвергал, без конца сравнивая их с Арией Гаспарини на этот же текст. Не выдержав, Моцарт отыскал ноты Арии Гаспарини и выписал из них всё, что могло заинтересовать певца. Эту «сетку» он дополнил своими мелодиями, гармониями и переходами, да так, что д'Этторе ничего и не заподозрил, но тут же одобрил новый вариант.

– Хотелось бы для интереса сравнить Арии Моцарта и Гаспарини. Хотя «моцартовское» в этой Арии невозможно не услышать. Особо привлекательно начало вокальной партии: после смягчённого нисходящими задержаниями первого мотива мелодия неожиданно взлетает на чистую дуодециму (полторы октавы) вверх, как будто устремляясь к недостигаемо-идеальному образу красоты, представшему взору царя! Митридат побеждён, но не повержен, он мечтает о новом счастье, кото-

рое завоеует для своих близких.

Словно подхватывая эту мысль царя, в диалог вступает парфянская царица Исмена. «Что пользы вспоминать несчастье, которое не может затмить твоей славы», – поёт она в своей Арии №8 B-dur, утешая царя. Порхающие интонации Исмены отличаются своей особой характерностью, их не спутаешь с протяжёнными руладами серьёзной Аспазии. Вообще, каждый образ Оперы музыкально очерчен по-своему. Не манекены, а живые люди с индивидуальными характерами отныне будут заполнять подмостки моцартовских Опер. Их Арии не поменяешь местами! Гордый, возвышенный Митридат, шаловливая резвушка Исмена, склонная к пафосу Аспазия, мечтательный Сифар, самоуверенный Фарнак, бравый Марций – к каждому герою можно подобрать свои эпитеты.

Завершает I действие приход правителя Арбата с вестью об измене Фарнака. В выразительном аккомпанированном Речитативе Митридат пытается разобраться в своих чувствах. На сей раз гнев побеждает, о чём свидетельствует воинственная Ария №9 D-dur, в которой Митридат клянётся отомстить Фарнаку.

II действие – эпицентр лиризма. Сифар наконец-то узнаёт о любви к нему Аспазии. Его Ария «Вдали от тебя, моё счастье» №12 D-dur начинается редкостным по чувственности вступлением солирующей валторны. Романтика достигает предела, когда начальная хроматизированная фраза Сифара (сопрано) переплетается с причудливым напевом валторны. Всё же концертный характер Арии помешал Вольфгангу так же волнующе её закончить: в репризе звучит неподобающая виртуозная каденция, вытребованная знаменитым кастратом Пьетро Бенедетти.

Точно такие же черты носит замыкающий II действие проникновенный Дуэт Аспазии и Сифара №17 A-dur. В нём романтизм начала связан с солирующим гобоем, который доносит до нас как будто очарование тёплой лунной ночи. Утончённая, извивающаяся в хроматизмах мелодия из уст Сифара переходит к Аспазии, в конце же герои поют дуэтом «в терцию». Колоратуры голосов перемещаются из тональности в тональность так непредсказуемо, что итальянский слушатель XVIII века не знал, наверное, как и реагировать, если не находился, конечно, под гипнозом этой «странной немецкой музыки»! И технически, и интонационно Дуэт, несомненно, представляет собою самую сложную пьесу в Опере. И самую впечатляющую!

Не испортили виртуозные пассажи и двух Арий Фарнака №10 и №15. Дело в том, что все рулады-секвенции его вокальной партии интонационно родственны и представляют нам своеобразный портрет самоуверенного, не признающего препятствий героя. Именно на такие черты характера намекают размашистые фигурации его колоратур. Заметно, что в Ариях Фарнака мелодии чётко очерчены и запоминаемы, к тому же они – самые «итальянские».

Ария №15 D-dur ещё и психологична. Фарнак поёт её во время военного совета, призванного Митридатом осудить предательство сына. Здесь же присутствует и отвергнутая Фарнаком Исмена. Обречённость осуждённого, которой проникнут I раздел Арии Фарнака, постепенно переходит в требовательное увещевание: сын советует отцу, пока не поздно, заключить перемирие с Римом. При этом его интонации становятся всё действенней. Он непреклонен и не раскаивается. Его решимость передана великолепной мужественной музыкой II раздела Арии. И хотя

Фарнак является отрицательным персонажем, невольно хочется поддержать его, что и делает Исмена, а заодно и слушатель. Моцарт оправдывает Фарнака за счёт убедительного, смелого характера его реплик. Велика роль оркестра: скрипичные фигуры полны возбуждения и страсти, подчёркнуты маршевым ритмом. Таким неустрашимым «вылепил» Фарнака Моцарт, хотя по логике либретто у него должен был получиться тип коварный и трусливый. Вот что делает музыка!

– Именно поэтому таким логическим продолжением кажется Ария Исмены №18 G-dur, в которой та упрекает царя и в гневе покидает его, следуя за закованным в цепи Фарнаком! Понятными становятся и мотивация её нового всплеска любовного чувства к Фарнаку, и взаимопонимание, впервые возникшее между Исменой и Фарнаком.

Менее убедительны обе Арии Митридата. Ария-сентенция №11 B-dur, обращённая к Аспазии с желанием узнать, кого бы она выбрала – его, Сифара или Фарнака, довольно пассивна.

Ария мести №16 C-dur начинается бурно, без вступления. Гнев Митридата на сей раз обрушивается на Сифара, скрывавшего от отца любовь к Аспазии. Музыка действенна, но ничего нового к портрету Митридата не добавляет.

– Зато в III действии все Арии убедительны и красноречивы. Последняя Ария Митридата №19 F-dur обращена к Аспазии. Он возмущён её вероломством и не в силах простить. Тревожные синкопы вступления предвосхищают начало I части Симфонии №25 g-moll. Сбивчивая линия вокальной партии словно иллюстрирует нервное состояние царя – ведь враг стоит уже у ворот Нимфеи! «Иду навстречу необычной судьбе», – поёт царь, и слушатель уже ощущает в его Арии предсмертный надрыв.

– Аспазия, настроенная Митридатом на самоубийство, берёт в руки чашу с ядом. Её Ария-ombra (Ария-обращение, но только не к живым, а к душам умерших) в форме каватины «Бледные тени, что вижу в полях Елисейских» осталась без номера, так как не попала в старые копии утерянной партитуры. Лишь совсем недавно она была найдена. Слуху предстало истинное чудо. Неторопливая кантилена песенного склада резко контрастирует с характером подвижных маршевых Арий Оперы. Благородство мелодий, умиротворённость мольбы героини роднят каватину с сольными номерами Месс и Литаний Моцарта. У Аспазии оказался сильный характер. Она не боится смерти.

В решающий момент, когда чаша с ядом уже поднесена к устам, перед Аспазией, повинувшись закону жанра, неожиданно появляется Сифар и выбивает чашу из её рук. Но порывистая Ария Сифара №20 c-moll обращена уже не к любимой, она призвана разжечь в сердце героя огонь патриотизма (и всё потому, что Сифар уже пел Арию любви, но не пел патриотическую Арию мести!). Сифар даёт себе клятву отдать все силы на поле брани, чтобы спасти страну от завоевания. Уже исключительно моцартовский, синкопированный характер вступления обещает страстную исповедь Сифара. Ария многими чертами предвосхищает знаменитую последнюю Арию Электры c-moll в «Идомеене», по музыкальной сути она – её родная сестра. Особая экспрессия подчёркнута и бурными оркестровыми фигурациями, и ускоряющимся темпом (Allegro agitato).

– И всё же Ария Сифара не достигает того пика мастерства, как две следующие, последние в Опере. Ария римского трибуна Марция №21 занимает особое место в творчестве Моцарта, как единственная написан-

ная им Ария полководца-воина. Такой персонаж в его последующих Операх уже не встретится (все последующие полководцы будут царями, что в корне меняет характеристику). Марций пришёл освободить Фарнака из заточения. Упрямое маршевое вступление становится яркой ритуальной, оно звучит между всеми разделами Арии и в её конце. Перед нами молодцеватый бравый вояка, предвкушающий победу над Митридатом. Чеканной военной поступью гордый собою Марций картинно дефилирует перед Фарнаком. Его фразы очерчены акцентированными кадансами, интонации мужественны и бравурны, вокальные секвенции с широким разлётом интервалов носят наступательный, агрессивный характер.

– Остроумная, интонационно свежая, «незатасканная» музыка – вот что представляет собою один из шедевров юного Моцарта!

И, наконец – последняя Ария Фарнака №22 Es-dur, начинающаяся с выразительнейшего аккомпанированного Речитатива, в котором герой вспоминает минувшие дни. Он уже на свободе, но не спешит действовать, желая разобраться в своих чувствах (получилось так, что он до сих пор не спел Арии любви! Вот и она, запоздалая!). I раздел его Арии обращён к Аспазии, Фарнак не без сожаления вспоминает о безответной любви к ней. Мелодия нежна, мечтательна, интонационно приближена к сентиментальным мелодиям И.К.Баха. II раздел обращён к будущему: Фарнак решает выступить против римлян, чтобы искупить вину перед Аспазией, Сифаром и отцом. Возбуждённый характер музыки передаёт противоречивость его чувств. Но всё же в III разделе он берёт себя в руки и успокаивается, усмиряя гордыню. Былая самоуверенность покинула его, он покорен судьбе – будь что будет. Психологически Ария безупречна!

Последняя картина представляет умирающего Митридата, принесённого на носилках к ступеням дворца. Царь перед смертью человечен. Нежно зовёт он Аспазию, благословляя её на брак с Сифаром. Приходит Исмена, повествуя о поджоге римского флота Фарнаком. Митридат благословляет подоспевшего сына и соединяет его с Исменой. Он прощается со всеми, призывая детей сражаться за свободу Понта, и умирает. Слуги уносят его тело на щите, после чего оставшийся Квинтет героев поёт клятву мести римлянам.

– Насколько по-человечески трогательно Моцарт представил смерть Митридата, настолько ходульным и неглубоким получился финальный Квинтет. Он напоминает скорее Сцену из буффонной Оперы. Моцарт не проявил здесь самостоятельности и слепо скопировал обычный итальянский оперный Финал, кстати, подслушанный им в Неаполе на спектакле Оперы Йомелли «Покинутая Армида», где он побывал с отцом ещё до создания «Митридата». Легковесностью Финала Вольфганг, конечно, подпортил окончание Оперы.

– Но всё же – всё же!! Несмотря на некоторые недостатки, связанные с отсутствием опыта и желанием угодить во всём итальянцам, первая Опера-серия Моцарта получилась яркой, с оригинальной музыкой и впечатляющей драматургией. Итальянцам было за что её полюбить! Она понравилась и знатокам. Единственное замечание молодому композитору: «слишком много нот». Это замечание будет преследовать Моцарта всю жизнь вплоть до «Волшебной флейты»!

– Новый 1771 год Вольфганг с отцом встретили в Милане, потом побывали в Турине, где познакомились со знаменитым Джованни Паизиелло и посетили оперные спектакли. В Венеции участвовали в карнавале,

в Падуе Вольфганг получил заказ на Ораторию «Освобождённая Ветулия», а по возвращении в Зальцбург – на театральные Серенады «Асканий в Альбе» и «Сон Сципиона». Но главное – миланские власти соизволили заказать ему Оперу-сериа к Рождеству 1772 года! Всё складывалось как нельзя лучше. Мечтами Вольфганг был уже снова в Италии! Пять зальцбургских месяцев прошли в неистовом труде. Одержимый работой, мальчик жаловался отцу, что от писанины у него распухают пальцы. Они не только болели, но и кровоточили от постоянного трения с пером!

Самой захватывающей оказалась работа над Ораторией «Освобождённая Ветулия» с текстом Метастазіо. Вольфганг ещё по дороге домой выучил текст наизусть, ведь в Милане меценаты подарили ему полное собрание сочинений гениального Пьетро Метастазіо, где поэма «Освобождённая Ветулия» красовалась в первом томе. За неполных 40 лет не менее 15 известных композиторов переложили её на музыку, значит, есть с кем посоревноваться! По форме Оратория совпадала с Оперой-сериа, правда, отличалась большим количеством хоровых сцен, что ставило совершенно новые задачи. Фантазия подростка воспламенилась, и он создал неординарное, впечатляющее творение, о котором речь у нас впереди.

Значительно менее интересными оказались заказы так называемых «театральных Серенад», тоже совпадающих по форме с Оперой-сериа, но имеющих свои жанровые особенности. Театральная Серенада **«Асканий в Альбе», К.111** была заказана для свадебных торжеств в Милане: осенью 1771 года должна была пышно праздноваться свадьба эрцгерцога Фердинанда с Беатриче, дочерью наследного принца Эрколе Райнальдо. Этот австро-итальянский альянс был естественным поводом для приглашения юного австрийского композитора, уже известного в Италии. В программу торжеств входила новая Опера Хассе «Руджьеро» и заказанная Моцарту театральная Серенада на текст Д.Парини.

Не дождавшись в Зальцбурге почты с текстом либретто, Леопольд начал нервничать: до свадьбы оставалось 2 месяца! Бросив все дела, отец с сыном поспешили в Милан. И правильно сделали: когда Вольфганг увидел либретто, то ахнул от неожиданности. В огромном декоративном спектакле предполагались 14 Арий, 7 Хоров и 8 балетных номеров! Серенада должна была заполнить целый вечер. Оставался месяц на сочинение и 2 недели на постановку. Растянутое либретто Парини на условно-мифологический сюжет в аллегорической форме намекало на характер свадебного союза Фердинанда и Беатриче. Речь в нём идёт о брачном союзе внука Венеры Аскания (Венера отождествлялась с императрицей Марией Терезией, чей внук вступал в брак) с нимфой Сильвией из рода Геркулеса (Беатриче была дочерью Эрколе, то есть Геркулеса). Единственное осложнение в развитии действия (которое доводит Сильвию до обморока во II действии) связано с тем, что Венера запрещает внуку с самого начала признаться девушке, что он и есть её избранник, некогда приснившийся ей во сне. К концу герои Серенады под руководством Венеры возводят для молодожёнов город Альбу, призванный прославлять их добродетели. Никакого драматизма в действии нет, да его и не требовалось – представление должно было отразить дух помпезного, блестящего торжества. Для этой цели были вызваны прекрасные певцы (в том числе горячо любимый Моцартом Манцуоли), собраны Хор из 32 певцов, Балет из более 30 танцовщиков, большой оркестр с флейтами, гобоями,

валторнами, фаготами, трубами, литаврами и даже с неизвестными нам серпентами.

– Ничем не стеснённый, Моцарт дал себе волю, сочиняя масштабные номера Серенады. Почти все Арии приобрели концертный вид. Знаменателен объём Арии Фавна №21 B-dur, 4/4 – 300 тактов (больше всей «Ламбахской симфонии», K.45-a)! Рукопись партитуры составила 480 страниц, продолжительность звучания (без Балета, партитура которого затерялась) – почти 3 часа!

Совершенно по-новому устроена Увертюра D-dur: её I часть, Allegro, исполняется оркестром, под II часть, Andante grazioso, на сцене в ритме менуэта танцуют 8 Гениев, 3 Грации и 3 Богини, а в последнем Allegro к танцующим прибавляется ещё и хор из 32 Гениев и Граций. Вообще, хор не покидает сцены – почти через каждую Арию снова поёт хор, причём некоторые Хоры повторяются до 5 раз! Такое пристрастие к Хорам – дань венской традиции, в духе которой постановщики и хотели преподнести Серенаду (пусть из далёкой Вены порадуются за «своих» Мария Терезия!). Это обстоятельство и решило успех произведения: итальянцам обилие Хоров показалось настоящей экзотикой! Тем более что Хоры получились на редкость разнообразными. Торжественный Хор Гениев и Граций №2 (в дальнейшем повторяется дважды) сменяет аркадский пасторальный Хор Пастухов №6 (в дальнейшем повторяется 5 раз!). Далее следуют изящный Хор Пастухов и Пастушек №9; прекрасный оживлённый Хор Пастушек №20 с канонизированными переключками голосов; миниатюрный прелестный Хор Пастушек №24; приподнятый, значительный Хор Пастухов и Нимф №28 (повторяется 3 раза); заключительный торжествующий Хор Гениев, Граций, Пастухов и Нимф №33. Пять Хоров связаны с танцами, и лишь два самостоятельны. Отдельный Балет исполнялся между действиями Серенады. Его рукопись не сохранилась, но известно, что он продолжался более часа. Во время Балета Гении и Грации строили на сцене из картонных атрибутов бутафорский город Альбу, на фоне которого дальше и происходило II действие.

Среди Арий выделяются обе Арии Фавна №8 и №21 (их пел кастрат Солицци) с выразительными минорными средними разделами, очень виртуозные и по-своему оригинальные именно за счёт невообразимых колоратур. Приятны и Арии Сильвии. Ария Сильвии №19 G-dur очаровывает грациозным вступлением четырёх валторн и оживлённой, нежной вокальной партией. Более проникновенна благородная напевная Ария Сильвии №23 Es-dur, последний раздел которой пронизан страстным любовным томлением, неожиданным в устах благочестивой нимфы.

– А вот начало Арии Венеры №3 G-dur нельзя не узнать: оно почти совпадает с началом концертной Арии «Ах, если бы в небе благодатные звёзды», K.538, написанной Вольфгангом для Алоизии в 1788 году. Правда, продолжение обеих Арий мало чем схоже. Мужские же Арии не впечатляют вовсе, не правда ли?

– Арии жреца Ацеста явно не получились, а из четырёх Арий Аскания можно выделить лишь одну Арию №22 E-dur. Медленное вступление в стиле Глюка звучит возвышенно и поэтично. Слуху предстают необычные модуляции и переходы. I раздел Арии пленяет протяжённой кантиленой, II раздел, наоборот, подвижен, танцевален и искромётен. Повторение I раздела, соответствующего форме *da capo*, опущено, что уж совсем необычно. Похоже, это экспериментальная Ария!

А в целом и вся театральная Серенада «Асканий в Альбе» – эксперимент в творчестве Моцарта. Нагромождение разнородных Хоров, сочетание пения с балетом, парадный блеск многосоставных Арий, оркестровая декоративность с явно «пасторальной отделкой» – все эти новые, необычные черты ставят Серенаду «Асканий в Альбе» особняком в оперном творчестве Моцарта. Это его единственное произведение, про которое можно сказать: чистый стиль рококо!

– А как ты думаешь, был ли удовлетворён своим сочинением сам Моцарт?

– Поскольку поисков драматургического единства, психологизма и характерности персонажей не понадобилось, Моцарт всецело отдался выполнению лишь музыкальных задач. И нужно отметить, что музыка «Аскания в Альбе» в самом деле очень приятна и слушается с большим удовольствием. Настораживает лишь одно – прогрессирующее укрупнение Арий. По своим масштабам, количеству разделов и подразделов, ритурнелей, каденций и кадансов Арии становятся сопоставимыми с Симфониями! Ещё бы итальянцы не повторяли ставшее крылатым выражение «слишком много нот», слушая такие Арии! Скоро новая «ариезная болезнь» приведёт Вольфганга к глубочайшему кризису. А пока он (на пару с отцом) купается в лучах славы! «Мне жаль, что Серенада Вольфганга так сокрушила Оперу Хассе, что не могу даже описать!», – пишет Леопольд жене в Зальцбург. Серенаду исполняют снова и снова. Наряду с гонораром Вольфганг получает от императрицы усыпанные бриллиантами золотые часы с эмалью-портретом Марии Терезии на задней крышке. Моцарт полон надежды остаться на службе у Фердинанда, но тот почему-то не спешит её предоставить. Тайна такого поведения эрцгерцога долго озадачивала Вольфганга. Он же не знал, что в эти дни Мария Терезия написала внуку: «Унизительно для того, у кого эти люди служат, когда они бродяжничают по свету, как нищие; кроме того, у него большая семья». Внук прислушался к совету, и... в результате Моцарты снова вернулись «к разбитому корыту», в Зальцбург.

Оставалась последняя надежда – заказанная Миланом Опера к рождеству 1772 года. Нужно было готовиться к ней (либретто ещё не было получено), постоянно совершенствуя технику композиции в жанре Оперы-серии.

– И вот снова представился случай. Театральная Серенада на этот раз понадобилась в честь въезда в Зальцбург нового архиепископа Иеронима Коллоредо. В качестве либретто был выбран крайне неудобоваримый текст Метастазियो под названием «Сон Сципиона». Вольфганг ознакомился с ним сразу после возвращения из Италии, в январе 1772 года. А в марте театральная Серенада «Сон Сципиона», К.126 уже была завершена. Содержание идиотическое: юному Сципиону во сне являются Постоянство (Constanza) и Счастье (Fortuna), требуя, чтобы он избрал одну из них наставницей. Во сне же являются покойные предки Сципиона: приёмный отец Сципион Африканский (Publio) и Эмилий Павл (Emilio) со своими поучениями. Сципион готов примкнуть к предкам, но те обязывают его сначала спасти Рим. В спутницы себе он выбирает Констанцу, из-за чего Фортуна при блеске молний обиженно исчезает. Сципион просыпается, и Ария-licenza, прославляющая архиепископа, излагает мораль сна Сципиона.

Сам текст в два раза короче, чем либретто «Аскания в Альбе». Но

за счёт укрупнения Арий звучание Серенады было растянуто Моцартом до двух часов, хотя в ней всего одно действие. «Ариозная болезнь», как мы видим, прогрессирует. Арии более 200 тактов становятся в порядке вещей. Два же Хора №4 и №12, в отличие от Хоров Серенады «Асканий в Альбе», наоборот, превратились в рудиментарные отростки общего музыкального торса.

— Герой засыпает под звуки флейт уже во второй, медленной части нежной Увертюры D-dur. А дальше одна за другой начинаются пышные Арии-гиганты. Они концертны, нарядно оркестрованы и почти однотипны по музыке. Их примечательной особенностью становится лаконичный и всё более поверхностный средний раздел. А ведь раньше (хотя бы в «Митридаде») средние разделы были самыми приятными в Ариях Вольфганга! Даже в «Аскании» они ещё хороши.

— Может быть, Вольфганг считал сочинение этой нескладной Серенады чисто ремесленным трудом, потому и не старался.

— Во-первых, он старался всегда! Во-вторых, тогда бы он и не выписывал такие Арии-гиганты для посредственных зальцбургских певцов, а сочинил бы что-нибудь поскромнее! Нет-нет, дело в другом: Серенада «Сон Сципиона» становится его последним «испытательным стендом» перед выполнением ответственного нового миланского заказа! Поэтому в каждую Арию Вольфганг стремится уместить как можно больше вокальной «информации». Ему необходимо испытать на прочность все усвоенные им методы и приёмы вокала, чтобы со стороны ощутить – что продолжать делать, а что отбросить, как невыигрышное. Испытывает Вольфганг и форму: в трёх Ариях (№№ 2,6,7) пробует в сокращённом III разделе повторить лишь главные тематические идеи I раздела, урезав *da capo*. А в нескольких Ариях он не только полностью отделяет средний раздел паузами от крайних, меняя размер, но и расчленяет его на 2-3 контрастных построения.

— Всё же, несмотря на рискованные длинноты, отдельные Арии «Сципиона» оставляют приятное впечатление: виртуозная Ария Публия №5 B-dur, Ария Констанцы №9 Es-dur с великолепными солирующими валторнами и необычным средним разделом, Ария Сципиона №10 B-dur с контрастным средним разделом в стиле Глюка. Хорош и единственный аккомпанированный Речитатив после Арии №10, во время которого Сципион просыпается. Стадии пробуждения характеризуют рассыпанные живописными междометиями скрипящие фигурации. Зримая сценка!

К сожалению, мы ничего не знаем об исполнении Серенады «Сон Сципиона» в мае 1772 года. Известно лишь, что она так понравилась новому архиепископу, что тот с августа 1772 назначил Вольфганга концертмейстером капеллы с годовым жалованием в 150 флоринов.

— А в конце октября отец с сыном вновь отправились в Милан, чтобы претворить в жизнь проект под названием «Луций Сулла». Вольфганг ознакомился с текстом перед самым отъездом из Зальцбурга и начал писать Речитативы. Но настоящая работа над Оперой-серия началась только в Италии. Там-то Вольфганг и реализовал всё то, что «нащупал» при создании Оратории «Освобождённая Ветулия», а также театральные Серенады «Асканий в Альбе» и «Сон Сципиона». Опера получилась диковинной, не похожей на все остальные.

— Как и все рассмотренные до этого сценические сочинения не похожи одно на другое, как будто их создавали разные композиторы!

– Вот-вот! Не это ли тайна феномена Моцарта? Каждый раз он, словно змея, выползал из старой чешуи, чтобы поменять её на новую. Этот процесс не имел конца во времени. Чем бы он закончился, мы не знаем из-за преждевременной смерти Моцарта. Но можно предположить, что он бы не закончился никогда! Моцарт ни на минуту не останавливался на достигнутом!

Так как Опера «Луций Сулла» стоит особняком в творчестве Моцарта, мы рассмотрим её отдельно. А вот в связи с театральными Серенадами сейчас самое время поговорить о музыкальной драме **«Король-пастух»**, **К.208**, написанной Моцартом в Зальцбурге в 1775 году. Эта Опера как раз из разряда театральных Серенад, у неё даже есть «серенадный» подзаголовок: «драматическая пастораль». Сочинение было приурочено к визиту в Зальцбург младшего сына императрицы Марии Терезии, эрцгерцога Максимилиана Франца.

Либретто Метастазियो оставляет желать лучшего. Полугероическое, полупасторальное действие отнесено к эпохе царствования Александра Македонского. Александр решил посадить на престол завоёванного им Сидона Абдалонима, сына последнего законного царя, скрывающегося от гнева тирана Стратона под видом пастуха Аминта. Испытав Аминта, Александр предлагает ему через сидонского аристократа Агенора корону и руку дочери Стратона Тамири. Однако Тамири влюблена в Агенора, а Аминт влюблён в финикийскую нимфу Элису. Из-за этого начинаются осложнения, пока все герои честно не признаются Александру в своих пристрастиях. Тронутый их правдивостью, Александр соединяет обе пары и наделяет их даровыми владениями. Все довольны и счастливы.

Конечно, за три года, прошедших со времени создания последней театральной Серенады «Сон Сципиона», много воды утекло. Моцарт стал признанным композитором не только в Италии, но и в Германии, поставив в Мюнхене свою «Мнимую садовницу». А сколько за это время он написал прекрасных инструментальных и церковных сочинений! Как раз ко времени сочинения Оперы «Король-пастух» его творческие усилия сосредоточились на жанре Концертов для скрипки с оркестром. Лирическая направленность скрипичных Концертов отразилась и в тёплом, одушевлённом мелодизме музыки Оперы. Несмотря на «декоративную» специфику сочинения, в нём не чувствуется ни застывленности, ни вымученности предыдущих театральных Серенад. Музыкальные характеристики героев, наконец-то, стали полнокровнее и индивидуальнее. Ясно видно, что Моцарт уже пресытился прежней любовью к длиннотам, переболел «ариозной болезнью». Поэтому и хочется остановить свой взор на этом неординарном творении.

Впервые Моцарт начинает Оперу с лаконичной одночастной **Увертюры C-dur**. Её музыку отличает сочетание огромной энергии и стремительности, напора. Вся она пронизана движением: непрерывна пульсация восьмыми, активны словно рвущиеся вперёд ритмы. От этой, первой в творчестве Моцарта захватывающей, искромётной Увертюры, рукой подать до Увертюры к Операм «Свадьба Фигаро» и «Так поступают все». Вслед за бурным развитием музыка постепенно успокаивается, и с помощью удивительно напевной мелодии Моцарт нас тут же вводит в первую Арию Аминта. По крайней мере, начало Оперы оригинально и красиво!

– Да и первая Ария очаровывает, оказываясь в устах Аминта (сопрано) чудесной песенкой в размере 6/8, с мелодией наподобие темы

Дуэта №7 «Он и она» из «Волшебной флейты». На фоне предыдущих «гигантов» из Серенады «Сон Сципиона» Ария Аминта №1 C-dur кажется игрушечной – 43 такта. Замечательная перемена!

– Но не все Арии отошли от старого образца. Так, следующая Ария Аминта №3 B-dur опять длинна (183 такта), но почему-то её длины не замечаешь!

– Потому что музыка одушевлена невероятной жизнерадостностью! Аминт доволен своей пастушьей жизнью, к тому же он влюблён и любим. Свободно порхающая, изящная мелодия словно ведёт его лёгкой походкой к желанной цели. Как дитя природы, он весело напевает, ничуть не смущаясь от встречи с великим императором Александром.

Арии Александра (тенор) – другие: решительные, бравурные. В них как раз не хватает одушевлённости, а колоратуры и вовсе неестественны, схематичны. Образ знаменитого полководца Вольфгангу явно не удался. То ли дело Аминт – настоящий живой человек!

– А может быть, всё дело в голосе кастрата Консоли, которого архиепископ специально выписал из Мюнхена для исполнения партии Аминта? Мы помним массу случаев, когда именно артистизм, обаяние и музыкальность певца воспаляли фантазию Моцарта. Возможно, симпатия к Консоли стала решающим фактором в создании прекрасной вокальной партии Аминта?

– Двадцатидвухлетний уроженец Рима Томмазо Консоли уже три года восхищал мюнхенскую публику красивым, сильным сопрано, незаурядной виртуозностью и актёрским талантом. Совсем недавно он с блеском исполнил партию Рамиро в Опере-buffa Моцарта «Мнимая садовница». Вольфганг был признателен певцу за вклад в успех мюнхенской премьеры. Вот почему Арии Аминта можно назвать своеобразным даром певцу Консоли! Чего сто́ит третья Ария Аминта №10 Es-dur – знаменитое Рондо «L'ameró, saró constante», ставшее популярным концертным номером в XIX веке! Впервые для Арии Моцарт применил форму рондо, несомненно оживившую Оперу. Музыка Рондо представляет нам романтический образ короля-пастуха. Уже во вступлении слышно чувственное пение скрипки, а дальше скрипка грациозными подголосками сопровождает и пение. Кроме неё солируют ещё два английских рожка (Моцарт ввёл их только для этой Арии!), они создают «пасторальный спецэффект», имитируя звучание пастушьих свирелей. Мечтательный напев рефрена сменяется красивейшими I и II Эпизодами с чисто моцартовскими нижними задержаниями и другими выразительными деталями. Венчает Рондо Аминта затихающая поэтичная Кода.

– Чувствуется, что к этой Арии Моцарт приложил особые старания! Значит, была на то веская причина! Хорош и Дуэт Аминта и Элисы №7 A-dur, оставляющий живое, волнующее впечатление. Оригинальны полные новизны переключки влюблённых во II разделе Дуэта, они напоминают словесную игру.

– Женские же образы Серенады малоиндивидуальны. «Неаполитанские» Арии Элисы и Тамизи можно спокойно поменять местами, никто и не заметит.

– А вот партия Агенора (тенор), состоящая из двух Арий, очень даже интересна. Его Ария №5 G-dur грациозна за счёт редкого для Опер размера 3/8, но грациозность эта сдержанная, мужская. Агенор поёт её с чувством рыцарского достоинства.

Зато вторая Ария №12 c-moll кажется вызовом спокойствию! Агенор поёт её в одиночестве, полный боязни потерять любовь Тамири. Неистовые восходящие секвенции скрипок во вступлении передают всю силу отчаянья героя. Вокальная партия подхватывает этот же мотив скрипок, она мечется, не находя себе опоры, заостряясь страстными синкопами. Последний раздел Арии целиком погружён в минор, как это обычно бывает в минорных пьесах Моцарта. Ощущение полной подавленности героя не покидает слушателя до последнего звука Арии. Странно, что такую трагическую пьесу Вольфганг вставил в невинную «драматическую пастораль»!

Правда, скорбь Арии Агенора сразу же резко сменяется рассудительной Арией Александра №13, переходящей в общий оживлённый Речитатив и финальный Квинтет, устроенный наподобие французского Водевилья с поочерёдными *solì* и *tutti*. Таким образом, Опера завершается таким весёлым трезвоном со всех сторон! Хор Серенаде не понадобился вообще!

В целом музыка Оперы-пасторали «Король-пастух» оставляет очень приятное впечатление. По сравнению с предыдущими театральными Серенадами в ней гораздо больше искренней непосредственности и задушевности. Слушать её – одно удовольствие.

– Сегодня мы лишь слегка окинули взглядом Звёзды и Галактики ранних сценических произведений Моцарта. А некоторые Галактики так и не дождались нашего внимания!

– Не всё сразу! Предлагаю поговорить о них завтра, и вот почему: Оратория «Освобождённая Ветулия», К.118, Опера-серия «Луций Сулла», К.135 и Опера-буффа «Мнимая садовница», К.196 представляются не только исключительно важными, этапными созданиями, но ещё и связаны единой темой – «темой героини».

А на сегодня нам и так хватило девяти сценических сочинений юного Моцарта, которые вобрали в себя Оперу-seria, Оперу-buffa, Зингшпиль, Ораторию, Кантату, латинскую Комедию, две театральные Серенады и драматическую Пастораль. У кого бы ещё мог возникнуть такой букет жанров в области музыки для сцены!

– Отрадно, что ранний период оперного творчества Моцарта – хотя и не во всём многозначительный, но во всём многообещающий. Прорывы гениальности, определяемые даже «невооружённым ухом» в **Операх «Долг первой заповеди», «Погребальная музыка», «Бастьени и Бастьенна», «Митридат», «Король-пастух»** были не случайны. Мальчик учился и трудился столь усердно, что в этом отношении его можно сравнить лишь с И.С.Бахом. Результат его усердия не заставит долго ждать. А ошибки... Ошибки – верные спутницы пытливых учеников, и от них не застрахованы даже самые гениальные.

Прогулка XX (по Операм в поисках героини)

– Ну что, Листочек, приступим снова к Операм? Мы приблизились к одной из самых загадочных Галактик во Вселенной Моцарта – Оратории «Освобождённая Ветулия», сочинённой им в марте 1771 года, сразу по возвращении из первой итальянской поездки.

– Ну и красота: окружающее её голубоватое облако переливается, словно жемчужина, а на поверхности вспыхивают яркие ультрафиолетовые всполохи, будто проецируемые невидимым прожектором. Такой экзотики я ещё не видел!

– И не увидишь. Это сочинение Вольфганга настолько самобытно, что дух захватывает! Окружены тайной и обстоятельства его создания. Известно, что Оратория была заказана церковью Св.Юстины в Падуе, причём к посту следующего 1772 года. То есть Вольфгангу на сочинение был предоставлен почти год. Однако он буквально загорелся сочинением и тут же приступил к нему. Духовная поэма П.Метастазियो о подвиге доблестной Юдифи, написанная ещё в 1733 году, была хорошо известна мальчику. Её текст буквально «ходил по рукам» композиторов. К нему обращались Ройтгер, Йомелли, Хольцбауэр, Каффаро, Бернаскони, Гассман, Сальери – имена можно перечислять и перечислять. Правда, Вольфганг навряд ли слышал хотя бы одну из Ораторий на текст «Освобождённой Ветулии»: эти сочинения считались одноразовыми и звучали лишь в церквях, заказывавших их к Великому посту. Метастазियो изначально задумал свою поэму как духовное сочинение, но максимально приблизил драматургию к жанру Оперы-серия. Всё те же 6 действующих лиц, среди которых трое главных: Князь Ветулии Озия, вдова Манассии Юдифь и знатная израильтянка Амиталь. Три второстепенных героя – князь Амана Акьор, народные старейшины Кабри и Карми. Три действия Оперы-серия заменены двумя протяжёнными, обогащёнными масштабными Хорами. Действуют и ариозные постулаты Оперы-серия: Ариисравнения, Арии-сентенции, патриотические Арии. Нет только любовных – им здесь не место. Сценическое действие отсутствует, вместо него – пространные диалоги-речитативы, проясняющие ход событий и дающие им свою оценку. Превалирует назидательный характер речей, низводящий поэтическое начало до дидактического поучения. Текст, конечно, настолько архаичен, что почти не способен вызывать эмоций у читателя. Впечатляет лишь сама тема – показ силы и могущества Бога через героические деяния женщины. Внимание прежде всего приковывает необычный характер главной героини Юдифи – цельный, мужественный, отрешённый от плотского. Именно образ Юдифи и взволновал Моцарта: в нём он почувствовал словно продолжение самоотверженности героини

«Митридата» Аспазии, только на более высоком духовном уровне.

– По неизвестной причине Вольфганг поручает партию Юдифи альту, причём с самым низким диапазоном (соль^м – до²). Напрашивается парадоксальный вывод: партия Юдифи была предназначена мужчине-кастрату! Недоумение вызывают и сопрановые партии народных старейшин Кабри и Карми.

– Но мы ведь давно выяснили, что в XVIII столетии такой «обмен полов» никого не смущал! Хотя всё равно странно, что у Юдифи голос намного ниже, чем у мужчин-старейшин!

– Возможно, расклад голосов был оговорён ещё в Падуе при заказе Оратории. Правды нам никогда уже не узнать, потому что вскоре написанная огромная Оратория (её продолжительность почти 2,5 часа!) так никому и не понадобилась. Она не была исполнена ни в Падуе, ни в Зальцбурге. Очередная тайна – молчание Леопольда и Вольфганга о судьбе Оратории. Лишь в 1784 году, уже в Вене Моцарт вдруг вспомнил о ней. Он захотел написать нечто подобное для венского Общества музыкантов и попросил отца выслать ему старую партитуру из Зальцбурга. Чем закончилась эта затея, тоже неизвестно. Короче, **Оратория «Освобождённая Ветулия», К.118** изначально окружена мистическим облаком, скрывающим её от людских глаз и ушей.

– А может быть, во всём виноват inferнальный ре-минор Увертюры, открывающий Ораторию? Сатана, заведующий этой тональностью у Моцарта, любит шутить злые шутки с его сочинениями, будь то «Король Тамос», Реквием, «Дон-Жуан» или фортепьянный Концерт №20. Похоже, что первой его жертвой стала Оратория.

– Несомненно, Моцарт с мистическим трепетом относился к этой тональности, в конце жизни побаиваясь её дьявольского оскала.

– Однако в Оратории «Освобождённая Ветулия» минорная сфера не ограничивается лишь ре-минором: масштабные номера написаны в g-moll, c-moll, f-moll и e-moll.

– Ого! Такого чередования миноров (и такого количества минорной музыки!) не найти ни в одном произведении Моцарта! Наверняка за этим что-то кроется!

– Если проследить за планом смены миноров, припоминая их «моцартовские характеристики», то становится очевидной тональная драматургия Оратории: d (предсмертный ужас) → g (душевное страдание) → c (роковая обречённость, переходящая в патетический протест) → f (сожаление об утрате) → e (прострация, усталость). Первоначальный тональный мрак сменяется прояснением и полным выходом к свету: в последнем Хоре ми-минор переходит в торжественный Ре-мажор.

Ре-минор Увертюры является как бы отправной точкой драматизации сюжета. Впервые у Моцарта взаимосвязь Увертюры и действия так неразрывна, как неразрывны голова и тело.

Уже первые неумолимые тройные ступи III–I}, напоминающие падение топора на плечу на фоне учащённо тремолирующих аккордов, вносят в сознание тревогу, граничащую с ужасом. Низкий регистр духовых словно придавливает «тему зла» к земле, но она оказывается сильнее ответных жалобных стенаний скрипок. Далее следует поток бурных скрипичных фигураций, тщетно пытающихся вырваться из-под мрачного гнёта. Но постепенно вражья сила приобретает более пассивный облик, словно маскируется: в среднем медленном разделе Увертюры ре-минор

поначалу предстаёт безропотным и певучим, как будто пытаешься войти в доверие к слушателям. Но с каждым тактом скорбное настроение усиливается, и музыка всё больше напоминает похоронный плач. Безнадёжно-горестные, никнувшие мотивы воскрешают в памяти *Andantino d-moll* из Серенады К.320 и *Andante d-moll* из Дивертисмента К.334. Но вот темп ускоряется, чтобы вернуть музыке первоначальное неистовство. III раздел короток, скорее похож на Коду. Фатальные ре-минорные ступи предвещают трагедию.

Увертюра Оратории резко отличается от всех, написанных ранее, своей цельностью, сквозным развитием. Она – первый у Моцарта образец программной музыки, причём образец гениальный. Непонятно, почему одна из лучших Увертюр Моцарта никогда не исполняется!

– Вообще, значение этой Увертюры трудно переоценить. Если первое ре-минорное творение Вольфганга, Месса *d-moll*, К.65 стала родоначальницей ре-минорных Хоров в церковной музыке, то второе (а это и есть Увертюра «Освобождённой Ветулии») породило цепочку *d-moll* в области инструментальной музыки. Уже в 1773 году её очередным звеном стала оркестровая музыка к драме «Тамос, король Египта». Духовную же силу данной Увертюры можно сравнить лишь с силой ре-минорного вступления Увертюры к «Дон-Жуану» – и здесь, и там слушатель тут же понимает, что дальше его слуху предстанет нечто большее, чем чередование итальянских оперных Арий.

– Так и есть. Первая же Ария Озии №1 B-dur отличается естественным выражением чувств, в ней нет ни колоратур, ни бравурности, ни оперных длиннот. Вождь озабочен тем положением, в котором оказалась Ветулия, хотя остатки оптимизма, связанные с надеждой на Бога, ещё не оставили его. Всё это выражено в музыке. Тут самое время поведать содержание Оратории.

Перед отчаявшимися представителями осаждённой Олоферном Ветулии – правителем Озией, знатной горожанкой Амиталь и старейшиной Кабри – предстаёт известная своей набожностью вдова Юдифь. Она упрекает их в малодушии и сообщает, что приняла важное решение, которое спасёт город. Больше всех удивлён вошедший язычник Акьор, князь Аммана. Одегая в праздничный наряд Юдифь требует, чтобы её выпустили из города. Она просит народ молиться за неё и уходит (конец I действия). Один Акьор не молится. Тогда Озия «просвещает» его, призывая признать единого Бога. В этот момент возвращается Юдифь с отрубленной головой Олоферна. Поверивший в силу Бога Акьор принимает иудейскую веру. Старейшина Карми докладывает Озии, что ассирийцы, потрясённые смертью Олоферна, сами обратились в бегство. Юдифь с народом заводят благодарственную песнь Богу.

– I действие проходит под знаком беды. Показательна Ария Кабри №2 g-moll. На сей раз *g-moll* иллюстрирует не отчаянье, а томительную сердечную муку. Благородны барочные ригурнели и нежные извивы мелодий вокальной партии. Колоратуры отсутствуют. Музыка просто и ясно доносит до нас переживание старейшины. Видимо, Вольфганг определял музыкальный язык Оратории, исходя из знакомства с Ораториями Генделя, которые он слышал в Англии. Неонеаполитанский стиль отступил в тень, зато появилось много барочных северонемецких черт.

– Об этом свидетельствует и Ария Озии с Хором №4 c-moll. Вольфганг напрочь забывает о моде и стиле своих предыдущих творений.

Конечно, нечто глюковское ощущается в излишне сентиментальном вступительном запеве Озии. Но дальше – Моцарт во всей своей красе. Припевы хора вообще невозможно слушать без волнения! Хоровые построения в отличие от соло Озии суровы, в них воплощено хоть и отчаянное, но сдержанное, близкое к тому, что через 9 лет выльется в Хор народной скорби №24 Оперы «Идоменей». Сцена увидена глазами драматурга: хор, желая укрепить веру раскисшего от плача Озии, становится навстречу монолитной, цельнохарактерной стеной. Музыка передаёт бесстрашие, непоколебимость народа, готовность идти за веру на любые муки. Несравненные по проникновенности оркестровые заключения обоих припевов словно комментируют страдающие реплики хора. Кажется, в этом Хоре Вольфганг превзошёл сам себя!

– Не удивительно, что на фоне потрясающего Хора первая Ария Юдифи №5 F-dur выглядит холодноватой и даже безликой. Уж слишком камени вначале гордая вдова Манассии! И хотя она всех успокаивает, народ не меняет своего настроения. В присутствии будущей героини Озия с хором во второй раз повторяют всю Сцену плача №4 (до Моцарта так поступал лишь Глюк). Таким образом, Сцена Озии с хором занимает в I действии центральное место, что в корне отличает драматургию Оратории от итальянской Оперы-серии.

– Но вот место Юдифи занимает язычник Акьор (бас). В Речитативе с Озией становится ясен его агрессивный нрав. Такова и его первая Ария №6 – воинственная, с переключками труб и валторн. В ней он повествует о том страхе, который наводят злобные ассирийцы на жителей пригородов Ветулии, и о жестокости самого Олоферна.

– Следом за ним почти боевую песнь заводит готовая к подвигу Юдифь. Красивое возбуждённое вступление скрипок предвещает устремлённый I раздел её Арии №7 G-dur. Неожиданно музыка резко замедляется: звучит проникновенный, полный благородства средний раздел, в котором чувствуется сила, уверенность героини. Примечательно, что синкопированная минорная тема этого раздела уже встречалась в мажоре в первой Арии Юдифи, то есть налицо стремление Моцарта к мотивному единству. Ария получилась яркой, энергичной.

Подстать ей и энергичный Хор народа №8 Es-dur, замыкающий I действие. По характеру он напоминает части Credo из ранних Месс Моцарта. Бурные скрипичные фигурации подчёркивают экспрессивный характер хоровых реплик, большей частью коротких, декламационных. Здесь не только выражается изумление, вызванное решением Юдифи: героический тон женщины как будто воспламенил в народе почти утраченную веру в свои силы!

– II действие начинается большим теологическим спором-диспутом Озии и Акьора, который развёртывается эмоционально и наглядно, состоит из коротких, отточенных фраз, дающих почти осязаемое представление о жестикюляции собеседников. Спор оживляется Ариями Озии №9 и Амитали №10 нравоучительного характера. Цель одна – обратить Акьора в истинную веру. Язычник, однако, колеблется, но лишь до прихода Юдифи. Она возвращается радостная, все её реплики дышат спокойствием и уверенностью. Вскоре всё проясняется: Юдифь показывает окровавленную голову Олоферна, которую она отрубила двумя ударами меча.

Её подробный рассказ о произошедшем в стане врага изложен в ви-

де двух выразительных аккомпанированных Речитативов. Речитативы Юдифи выделяются тематическим единством, их ключевые фразы схожи с лейтмотивами и неоднократно обыгрываются. Несмотря на некоторую отрёптость, рассказ Юдифи живо рисует портрет героини: она бесстрашная, одержимая, мужественная. Её пространственный монолог с описанием кровавых подробностей не выдаёт никакого присущего женщинам волнения. Наоборот, последний раздел II Речитатива сопровождается оркестровыми репликами танцевального характера! Оказывается, Юдифь ещё и лихая женщина, атаман в юбке!

– Под натиском такого женского бесстрашия Аккор отступает. Теперь он готов поверить в единого, главного Бога, который оказался способным осенить на подвиг простую, обыкновенную израильянку!

– Замыкают Сцену две Арии – Юдифи и Акбора. Благородная Ария Юдифи №11 D-dur написана Моцартом в безыскусном стиле Глюка. Она предваряется протяжённым светлым вступлением, ещё раз подчёркивающим чувство достоинства героини. Темп Adagio призван успокоить все страсти и страхи окружающих. «Победа будет за нами», – слышится в уверенном тоне Юдифи. «Аскетизм» вокальной партии уже не удивляет, он предвосхищён предыдущими Речитативами. Не понадобилось ни колоратур, ни каденции: Ария написана Моцартом в намеренно простой манере и напоминает ласковую материнскую песню. Замечательный образ!

– Ещё более отрадное чувство вызывает поэгичная Ария Амитали №13 E-dur. Женщина искренне возносит очередную молитву Богу с надеждой на скорое снятие осады Ветулии. Это самая красивая Ария Оратории. Нежные скрипичные подголоски ригурнелей, образованные перемещением параллельных терций, украшают I раздел Арии. Следующее далее проникновенное Adagio представляет собою развитую побочную партию. Минорный средний раздел, в котором героиня неожиданно возвращается к состоянию подавленности (враг-то ещё под стенами города!) составил бы честь любому зрелому мастеру XVIII и XIX столетий!

– Видимо, и самого Моцарта настолько за душу взяла одухотворённая проникновенность среднего раздела, что он не посмел вернуться к повторению I части! Вместо него он приписал прекрасную короткую Коду на органном пункте с затихающей фразой «*Pieta, Signor, pieta*», обращённой к Богу. Получилось и трогательно, и очень красиво!

– Мы лишний раз убедились, насколько осознанно Вольфганг прибегал к той или иной форме уже в юные годы. И что особенно радует – в последних Ариях Оратории напрочь отсутствуют рулады, пассажи и иного рода бездумные итальянские украшения. Об этом позитивном изменении свидетельствует и следующая Ария Карми №14 f-moll. Старейшина Карми прибыл с передовой и спешит поведать всем вроде бы радостную весть: враг бежал, причём сам. Но так как Карми до сих пор находится в состоянии аффекта от увиденного им зрелища убегающего вражеского войска, подгоняемого ополчением Ветулии, то он поёт одержимо и страстно, в миноре. Устремлённая, даже безудержная музыка словно пытается передать тревогу хаотичного бегства ассирийского войска. Взволнованная вокальная партия перемежается яркими оркестровыми ригурнелями. Удивляет лаконизм Арии: её протяжённость чуть более двух минут, несмотря на форму *da capo*. И снова – никаких укра-

шений, всё просто и ясно!

– Даже не верится, что через 4 месяца Моцарт напишет театральную Серенаду «Асканий в Альбе», К.111, где Арии Фавна из-за обилия колоратур разрастутся до пятнадцати минут звучания! В голове не укладывается, как могут соседствовать эти два, написанные по законам Оперы-серия сочинения, словно созданные разными, противоположными по стилю композиторами!

– Не будем отвлекаться: мы на пороге главной, кульминационной Сцены Оратории – замыкающего Хора Юдифи и народа. И для самого Вольфганга эта Сцена стала явлением уникальным. В ней всё необычно – от формы до характера изложения музыки. По форме финальная Сцена близка к Водевилью, круговому пению во французских комических Операх. Чередование четырёх «припевов» хора и трёх «запевов» героини могло бы образовать форму рондо, но дело в том, что все составные не одинаковы по музыке и представляют скорее Сцену со сквозным развитием, динамизирующуюся с каждым куплетом. Необычная форма потянула за собою необычное музыкальное воплощение: музыка Сцены постоянно обрастает новыми оркестровыми дополнениями, ширится, растёт, как снежный ком. Финальная сцена начинается необычной благодарственной песней освобождённого народа: в ми-миноре звучит двухчастный троп девятого церковного лада к псалму «In exitu Israel de Aegypto», того самого *cantus firmus*, который будет использован в Соло I части Реквиема со словами «Te decet hymnus». В последующих припевах Хора эта мелодия варьируется, особенно в сопровождении, хотя гомофонный склад остаётся незыблемым. Между этими, строгими в своей основе припевами, свободным потоком, всё стремительней изливаются чувства Юдифи. Она увлечена молитвой до самозабвения, её как будто не остановить! Постепенно минорные краски сменяются мажорными, молитва Юдифи становится всё радостней, пока в порыве экстаза хор не присоединяется к героине, начиная совместный ликующий гимн в честь освобождения Ветулии. Эффект нарастания чувства, претворённый Моцартом в финальной Сцене, важен драматургически: создаётся ощущение, что Юдифь ведёт народ за собой, увлекая его на новые подвиги! Она становится лидером, вождём Ветулии, перехватывая инициативу у безвольного Озии. На глазах Юдифь превращается в народную любимицу вроде Жанны Д'Арк! Вот такой удивительный образ удалось создать Моцарту.

– Действительно, вначале строгая и сухая, героиня после своего подвига словно расцвела – сначала в Речитативах, потом в Арии №11 и, наконец, в финальной Сцене. Она оказалась достойной, волевой, сильной духом женщиной. Какими «не героическими» кажутся на её фоне представители мужского пола Озия, Акьор, Кабри и Карми!

– Обратим самое пристальное внимание на такое чрезвычайное преклонение перед женщиной, впервые столь осязаемое в творчестве Моцарта! Отметим сёй факт закладочкой. И поговорим о значении Оратории «Освобождённая Ветулия» в целом. Несомненно, это сочинение – жемчужина раннего творчества Моцарта. Яркие Арии, Хоры, достаточно зрелая музыкальная драматургия – всё в ней впечатляюще и достойно высокой оценки. Удивительно, как мимо такого незаурядного сочинения четырнадцатилетнего Вольфганга проходят дирижёры и руководители хоров. В музыке Оратории так много моцартовского обаяния, что хватило бы на всех. Досадно, что она не звучит ни на радио, ни в

концертах. Когда ещё упущенный шедевр порадует новое поколение слушателей!

– Я не могу избавиться от ощущения, что над «Освобождённой Ветулией» висит мертвящее проклятие ре-минора, столь судьбоносного в творчестве Моцарта. Дьявол не любит, когда его дёргают за хвост. Мистика и Моцарт неразделимы. Вот и в следующую за Ораторией Оперу-seria «Луций Сулла», К.135 пробралась мистика, связанная с ре-минором, разве не так?

– Огромная Опера-seria, на которую Леопольд и Вольфганг возлагали самые большие надежды, явно родилась под несчастливой звездой. Что толку, что Вольфганг ещё до последней поездки в Италию написал Речитативы и набросал Арии к громоздкому либретто Д. да Гамерра? По инициативе итальянцев текст был отослан Метастазию, и тот... добавил ещё две Сцены и расширил Речитативы! Слабейшее из всех либретто настолько ходульно, неправдоподобно, что даже невзыскательный слушатель не смог бы не ощутить его фальши! Вымысел, не опирающийся на исторические факты, был максимально приближен к «метасюжету эпохи» – внезапному прозрению тирана и превращению его в идеального монарха.

Содержание таково: впавший в немилость у Суллы сенатор Цецилий тайно возвращается в Рим, чтобы встретиться с возлюбленной Юнией, дочерью загубленного Суллой Мария. Юния, считающая Цецилия убитым Суллой, неожиданно встречает его на кладбище, куда она приходит почтить отца. Узнав, что Сулла домогается её, Цецилий решает убить тирана. Во II действии его поддерживает друг Цинна, возлюбленный сестры Суллы, Целлии. Юния тоже не тратит времени, гневно отвергая домогательства Суллы в Сенате и на площади перед народом. Узнав об аресте любимого, она на виду у всех предпринимает попытку самоубийства, но нож из её рук выхватывает Цецилий, случайно (!) оказавшийся рядом. Цецилия приговаривают к смерти. В III действии Юния проникает в темницу, давая клятву любимому умереть вместе с ним. В то же время Целия прилагает усилия для освобождения друга своего возлюбленного. В тот момент, когда Цецилий прощается с народом и идёт на казнь, сопровождаемый Юнией, у диктатора Суллы неожиданно просыпается совесть, и он всех милует, соединяет обе пары влюблённых и отказывается от диктатуры. Народ славит Луция Суллу.

– Примечательно, что Моцарт в конце жизни вновь столкнётся с подобным же сюжетом Метастазия, только с заменой имени «Сулла» на имя «Тит»!

– В XXI веке мы бы отнесли такие, схожие, как две капли воды, сюжеты к разряду телевизионных «мыльных опер», в которых уже с первой серии ясна развязка. Остаётся пожалеть итальянскую публику XVIII столетия, которой без конца подсовывали такое «мыло». Шестнадцатилетнему Моцарту ничего не остаётся, как, засучив рукава, разгребать новые завалы сюжета (которые добавил Метастазия!) прямо на месте, в Италии, за месяц до постановки. Единственная надежда на звёздный состав исполнителей. Роль Юнии предназначалась гениальной Марии Анне де Амичис, примадонне с ангельским голосом, а роль Цецилия – совсем молодому, но уже знаменитому кастрату Рауццини, почитаемому музыкантами не только за превосходный голос: он слыл искусным клавиристом и композитором. Очарованный светилами, Вольфганг

создаёт для них лучшие Арии Оперы, правда, перенасыщенные эффектными пассажами.

Остальные певцы никуда не годились, особенно исполнитель партии Луция Суллы, тенор-новичок Морньони. С него и начались главные неприятности. Партию Суллы пришлось резко сократить, и дисбаланс голосов не заставил себя ждать: 17 из 20 Арий Оперы предназначены сопрано, причём одинакового диапазона! Когда слушаешь аудиозапись, создаётся впечатление, что всё подряд поёт одна певица! Совершенно лишними, бессмысленными оказались в Опере 4 сопрановые Арии Цинны (по смыслу хватило бы одной!), 4 Арии Целии (хватило бы двух) и Ария друга Суллы Ауфидия (вообще не нужна!). Ко всему они достались посредственным исполнителям.

– Так Моцарт попал в капкан изначально изуродованного спектакля. Но он наивно полагал, что исправит всё своей музыкой, а потому ... испортил Оперу ещё больше. «Слишком много нот», – восклицали три года назад итальянцы на премьере «Митридата». «Катастрофически много нот!», – сказали бы они, заглянув в партитуру «Луция Суллы». Вольфганг явно перестарался: массивная Увертюра, инструментально разряженные, чрезмерно «оркестральные» Речитативы, огромные Арии. Дуэт, Терцет и три Хора! Какая-то замысловатая многотонная конструкция! А ведь был сочинён ещё и **Балет «Ревность в серале»** (сохранилась лишь партия скрипок), **К.135-а** из 32 номеров (!), намеченный к исполнению в антрактах Оперы!

– Как ни странно, миланцы хорошо приняли Оперу: она была повторена в январе 1773 года более 20 раз при переполненном зале!

– Драматургически Опера во многом проигрывала «Митридату». Музыкально же она, хоть и подпадала под влияние неонеаполитанцев, была слишком сложна для восприятия. Вольфганг перестарался и здесь: музыка вокальных партий усложнена инструментальным характером мелодики, декламационной рваной фразировкой, непростыми модуляциями, мозаичностью тем, ритмов, пестротой форм. А сопровождение хоть и стало более выразительным, но вместе с тем и более претенциозным, оно всё чаще оказывало давление на певцов, затмевало вокал. Во всём ощущаются юношеские гипертрофия, неуравновешенность, разбросанность.

– И всё же некоторые Сцены и Арии достойны самой высокой оценки. Лучшая из них – Сцена на кладбище №6 в I действии. Ляминорное трагическое Andante, предваряющее Сцену, всеми чертами сродни «Масонской траурной музыке», которая когда ещё забудит! Мистический трепет, охватывающий Цецилия при виде ночного кладбища, загробное пение поминального хора, колдовское колыхание мотивов низкотембровых духовых – всё полно неизъяснимой жути. Средней частью Хора является экзотическое Соло Юнии g-moll с характерным подчёркиванием восходящей и нисходящей увеличенных секунд VI-VII⁺. Вольфганг применяет интонацию с увеличенной секундой только в особо «траурных» случаях (в 1775 году эта же увеличенная секунда станет «главным событием» гениального Оффертория «*Misericordias Domini*», К.222). Юния оплакивает не только отца, но и возлюбленного, в чьей смерти она уверена. Глубина её чувств не может не волновать: прерывистые стоны готовы в любой момент смениться приступом плача. Юния на грани срыва, и лишь вступивший хор приглушает её самоистязание. Во

всей Сцене есть нечто демоническое, истинно моцартовское, выходящее за рамки представлений века Просвещения.

– Вольфганг явно выделяет образ Юнии: везде, где она появляется, музыка сразу же становится одухотворённое. Все её Арии проникновенны, чувственны. Недаром позже Моцарт адресовал их и Алоизии, и венской певице Терезе Тейбер. Появление Юнии на сцене постоянно сопровождается прорывами в трагическое. Вот она одна в раздумьи перед решающим отказом Сулле. Её ре-минорный (подмешался всё же сатана!) Речитатив – лучший в Опере. Щемлящие, скорбные интонации переходят по очереди то к струнным, то к сопрано. Возбуждение перерастает в решимость. П раздел Речитатива рисует нам характер сильный и страстный. Таков же он и в продолжающейся Арии №16. В причитаниях Юнии нет ничего сентиментально-итальянского: порывистые, короткие фразы скорее передают её нетерпение перед решающей отповедью Сулле. Она ничего не боится!

И Терцет №18 в конце II действия (Сулла, Юния, Цецилий) впечатляет прежде всего одушевлённостью вокальной партии Юнии, выражающей готовность умереть во имя любви. Никаких искусственно-патетических восклицаний не слышно от Юнии и в тот момент, когда она пытается заколоться на глазах у диктатора. Девушка захвачена собственной ненавистью, ей не до громких тирад! А какими убедительными интонациями защищает она арестованного Цецилия!

– Но всё же главную черту Юнии – самоотверженность во имя любви – лучше всего Моцарт передал в Речитативе и Арии №22 c-moll, звучащих перед Финалом III действия. Выдающийся по выразительности Речитатив Юнии – новое слово в оперной драматургии. В то время как героиня поёт (все её мысли о Цецилии, которого ведут на казнь), в оркестре вдруг всплывают музыкальные реплики из любовного Дуэта №7, как воспоминание о безвозвратно утраченном блаженстве. Потом этот приём появится уже у романтиков XIX века (например, в «Травиате»). Замечательная находка! Сама же Ария c-moll – несомненный шедевр, лучшее, что есть в Опере «Луций Сулла». Двухчастная, лаконичная, без всяких виртуозных украшений, но, как пишет А.Эйнштейн, «так глубоко пережитая и прочувствованная, что она была бы достойна звучать в устах Донны Анны».

– Партия Цецилия тоже выразительна, но не более. Образ волевой, непокорной Юнии напрочь затмил главные по существу образы Суллы и Цецилия. Но ведь Опера не называется «Юния»!

– Так же, как «Идомей» не называется «Илия» или «Волшебная флейта» не называется «Памина». В те времена Вольфгангу, наверное, ещё и в голову не приходило задуматься, почему главные мужские образы в его Операх начали отступать в тень перед женскими. Но мы с тобой непременно доберёмся до сути!

– А что же «Луций Сулла»? Какова его дальнейшая судьба?

– Плачевна. Опера так и не вышла за пределы Милана. Уже в следующем году Анфосси написал нового «Луция Суллу» для Венеции, и Опера имела большой успех. Итальянцы инстинктивно отторгли Оперу Моцарта, как излишне заумную (в смысле музыки). Круг замкнулся. Леопольд ещё на что-то надеялся, мечтая устроить сына при дворе великого герцога Леопольда во Флоренции, но и этот план рухнул, несмотря на влиятельную поддержку. В марте 1773 года Вольфганг с отцом верну-

лись «к разбитому корыту», в Зальцбург. Италия оказалась неосуществимой мечтой! Вот так был наказан Моцарт за излишнее усердие. И то правда – во всём нужно знать меру. Уж если подделывался под вкусы итальянцев – подделывайся до конца! Не смог – значит, «не свой»!

– Я представляю, какой удар по самолюбию был нанесён и без того ранимому юноше! Он никогда не смог забыть неожиданного итальянского провала!

– Но время шло и постепенно залечивало рану. В 1773 году слухи об итальянских успехах Моцарта дошли до баварского курфюрста Максимилиана III. Раз в году Мюнхен заказывал две Оперы (*seria* и *buffa*) к Новогоднему карнавалу. В 1774 году Вольфганг получил официальное послание с заказом Оперы для карнавала 1775 года.

– Каким вздохом облегчения сопроводил, наверное, Вольфганг известие о том, что предстоит сочинять Оперу-*buffa*, а не ненавистную *seria* (её заказали Антонио Тоцци).

– Но радость тут же сменилась разочарованием, когда он ознакомился с либретто под названием «Мнимая садовница», которое приписывается Дж.Петрозеллини. Бóльшего бреда невозможно и вообразить! I действие представляет дом старого Дона Анкизе, Подесты (градоначальника) Лагонеро. К нему под видом садовников поступили на службу маркиза Виоланта, назвавшаяся Сандриной, и её слуга Роберто под именем Нардо. Они разыскивают возлюбленного маркизы графа Бельфьоре, который ранил её в припадке ревности и, считая, что убил её, скрылся где-то поблизости. И точно – Бельфьоре обосновался у дон Анкизе и обручился с его племянницей Арминдой, покинувшей из-за него благородного кавалера Рамиро. Дон Анкизе заигрывает с Сандриной, из-за чего свирепеет служанка Серпетта, бывшая симпатия Подесты, в которую влюбляется Нардо. Узнав, что Арминда невеста графа, Сандрина выдаёт себя, упав в обморок. Граф молит её о прощении. Во II действии Арминда, боясь потерять жениха, уговаривает Сандрину бежать и прячет её в лесу. Девушка остаётся в лесу и сходит с ума, заблудившись. Граф Бельфьоре тоже сходит с ума, разыскивая маркизу в лесу со слугами. Наконец, её находит Рамиро. Сумасшедшие маркиза и граф, уверенные в том, что они мифические Медуза и Геркулес, на глазах у всех затевают танцы. В III действии после долгого сна бывшие любовники приходят в себя. Сандрина прощает (!) Бельфьоре. Арминда возвращается к Рамиро, Нардо добивается взаимности у Серпетты. Дон Анкизе остаётся «с носом».

Бессвязность сюжета, нелепость, стремление к дешёвым эффектам, однако, не оттолкнули Моцарта. Объяснение просто: он знал Оперу Анфосси на этот же сюжет, лишь недавно нашумевшую в Италии. Успех её был головокружительным. «Значит, сюжет не так уж и провален», – подумал Вольфганг. Его удивило одно: в либретто чёрным по белому значилось, что Арминда и Рамиро – персонажи *seria*. Такое новшество настораживало. Но ещё больше насторожило Моцарта то, что Сандрина-Виоланта вместе с графом Бельфьоре значились, как персонажи *buffa*. Всё дело в том, что в понимании итальянцев сумасшествие героев – признак комического. Однако сюжет оказался двойственным: Сандрина представлялась далеко не комедийной личностью, она многим жертвовала ради возвращения графа. Моцарт вдруг понял, что его Опера никак не будет комедией-буффа в чистом виде. Уже четыре персонажа (вместе с Бель-

фьоре, которого не отделишь ведь от Сандрины!) вызывали сомнения, они не напоминали маски dell'arte, их чувства были хоть и противоречивы, но слишком глубоки для buffa.

– Похоже, Моцарта уже не волновало уродство сюжета: глазами драматурга он увидел высокую драму в сценической жизни четырёх благородных героев – Арминды, Рамиро, Сандрины и Бельфьоре.

– Но кто же из них главный? Разве Рамиро или Бельфьоре, которые запросто отреклись от бывших невест? Или Арминда, которой всё равно, за кого выйти замуж? Нет – Сандрина, и только она!

Вольфганг воспламенился, как спичка. Замаячило что-то новое, и он инстинктивно устремился к нему. Пусть будет buffa, но серьёзная buffa, – подсказывало ему шекспировское чутьё. Пусть будет, как в жизни – чересполосица трагического и комического, трагикомедия!

Так родилась самая удивительная Опера Моцарта **«Мнимая садовница», К.196**. Если бы не было её, не было бы ни «Свадьбы Фигаро», ни «Дон-Жуана», ни «Così fan tutte». Поистине она стала и знаком судьбы и ключом к пониманию той сценической правды, которая отличает его поздние Оперы. А издержки либретто? Пусть за них краснеет либреттист!

– Девятнадцатилетний Вольфганг проявил здесь такую фантазию, которая оставила далеко позади и Анфосси, и всех итальянцев разом. Между тем, само устройство Оперы традиционно для buffa и не отличается от устройства «Мнимой простушки», написанной Моцартом 6 лет назад. Два массивных действия с развёрнутыми Финалами дополняются третьим, похожим на довесок, с финальным Септетом героев.

– Протяжённость номеров по-прежнему велика, так что первые два действия продолжаются по полтора часа. Но за счёт большего разнообразия музыкального материала длины не так бросаются в глаза, как в предыдущих Операх-серии. А разнообразие музыки действительно ошеломляющее, и в этом отношении «Мнимую садовницу» можно сравнить разве что с «Волшебной флейтой», хотя последняя не относится к жанру buffa. Здесь есть всё: чисто комические эффекты ситуаций, смехотворные пародийные шаржи, гротеск, лирические откровения, благородная серьёзность, трагедийный пафос, жгучая страсть, импрессионизм, связанный с волшеббно-нереальным, и даже мистика.

– Откуда же взялась такая свобода музыкального выражения, ведь совсем недавно её так не хватало в предыдущей Опере «Луций Сулла»?

– Как раз в «Луции Сулле» она впервые и заявила о себе: вспомни Сцену на кладбище! Такую сцену мог создать лишь штюрмер, романтик до мозга костей! Из последней итальянской поездки Моцарт вернулся взбунтовавшимся молодым человеком. Вспомни написанные следом Симфонии Es-dur, К.184 (Увертюру к «Тамосу»), g-moll, К.183 и струнный Квартет d-moll, К.173! Эти сочинения дышат такой всеокрушающей свободой, которая не оставляет сомнений в бунтарстве духа, характерном для Моцарта 1773-1774 годов. А его увлечение масонством! Короче – всё то мятежное, что накопилось в душе восемнадцатилетнего юноши, с жаром выплеснулось наружу в Опере «Мнимая садовница». Вот почему эта Опера так притягивает, так волнует воображение! Но если драматургия в ней во многом оставляет желать лучшего, то музыка, не знающая правил, поднялась до абсолютных высот.

В I действии новизна ещё не так ощутима. Лёгкая подвижная Увер-

тюра, начинающаяся Allegro molto, безоблачна. Её II часть, Andante – милый грациозный контрданс. III часть звучит уже при поднятом занавесе и непосредственно вводит в Интродукцию, большую Сцену-завязку сюжета. Квнтет Сандрины, Рамиро, Подесты, Серпетты и Нардо посвящён выяснению их положения. Каждый из участников очень метко характеризует здесь свой образ мыслей. Их поочерёдное пение обрамляется ансамблевыми разделами, в которые нешуточно вмещаются мирные настроения – признаки надвигающейся беды.

Арии №№2-5, которые идут следом, направлены на раскрытие тайных устремлений представленных героев. Наиболее удалась Ария Рамиро №2. Перед нами – серьёзный, старающийся сохранить спокойствие, полный благородства кавалер. Однако в средней части, где Рамиро вспоминает о горе, причиняемом ему любовью, волны возбуждения поднимаются всё выше и выливаются в подлинно моцартовский выплеск страсти.

Ария Нардо №5 рисует сильный характер, близкий к Фигаро. Написанная в лучших итальянских традициях музыка живописна до мелочей: слышно, как ловкий слуга то подпрыгивает, то упрямо топает ногой. Он вовсе не простачок-дурачок, какими обычно изображались слуги в Операх-buffa.

Главный же персонаж, Сандрина, поначалу представлена обыкновенной кокеткой, и о сердечных горестях девушки нам не удаётся узнать почти ничего.

– Всё меняется с приходом Бельфьоре (у Моцарта сей персонаж именуется Графом). В отсутствии Сандрины Граф обращается со словами любви к Арминде совершенно в будущей манере томного Бельмонти из «Похищения в серале». Размером, тональностью и интонациями его любовная Ария №6 так же близка к Арии Тамино («с портретом»). Противоречивость образа Графа становится понятной после его следующей, явно пародийной Арии №8, в которой Бельфьоре чванливо похваляется Подесте своим происхождением. Он, как попугай, не устаёт повторять, что его предками считаются Каракалла и Марк Агриппа. Перед нами пустой фат, маскирующийся благородным синьором! Образ Бельфьоре тут же выпадает из квартета героев-*seria*, и поделом ему. Действительно, вдумаясь: смертельно ранил обручённую с ним маркизу, уверен, что убил её, бежал от правосудия, затаился в чужом доме, отбил богатую невесту, племянницу гостеприимного хозяина, у достойного Рамиро и собирается на ней вот-вот жениться! Маркизу же Виоланту забыл настолько, что даже не узнаёт её в садовнице Сандрине! Да это же мошенник, аферист типа Казановы! И Моцарт это почувствовал: лишь к концу Оперы, под натиском чувства Сандрины он нехотя оправдывает несимпатичного героя.

В Ариетте №9 и Арии №10 служанки Серпетты узнаются одновременно будущие Церлина и Деспина. Лукавая служанка заигрывает и с новым садовником Нардо, и со старым простаком Подестой.

И наконец-то мы узнаём характер главной героини: Ария Сандрины №11 обнажает её доселе скрываемые чувства. Скорбь девушки выражена по-моцартовски трогательным сочетанием сердечности и тоски. Характерно сопровождение: засурдиненные струнные *pizzicato* исполняют «качельные» триоли. Кантилена одухотворена и романтична. Мажорно-минорное балансирование подчёркивает неуверенность героини: она в полном замешательстве относительно своего будущего. Характером

Сандрина близка к Графине из «Свадьбы Фигаро», такая же поэтичная, одинокая, непонятая, готовая пожертвовать всем ради своей любви.

– В Финале I действия все 7 действующих лиц сходятся, и начинаются чисто буффонные перипетии. Но неожиданно музыка наполняется неведомым Опере-buffa драматизмом: в короткие, торопливые реплики персонажей вторгается пронзительный мотив страха, вскоре охватывающий весь ансамбль. Герои словно охвачены единым предчувствием нелёгких испытаний, уготованных судьбой. Бурное секвенционное развитие приводит к разделу в тональности g-moll, который предвосхищает драматизм II действия. Музыка всё больше динамизируется, её напряжение возрастает и возрастает. Уже с первого ансамбля Финала (он начинается после поочередного выяснения отношений) ощущение слушателя таково, что он затянут в водоворот событий не меньше, чем сами герои. Гениальна переключка персонажей в средней части Финала: все поочередно начинают с одной и той же мелодии, но мужчины поют в мажоре, а девушки – в миноре, причём продолжение меняется у каждого персонажа в соответствии с его характером. Неожиданно круговые «страстные куплеты» сменяются Adagio. Резкая модуляция из e-moll в Es-dur подчёркивает внезапность появления Подесты, который тщетно пытается разобраться, кто же такая Сандрина. Миротворитель Подеста пробует успокоить разгорячённую компанию. Так начинается несравненное Рондо героев, венчающее весь Финал. Минорный рефрен исполняется Сандриной и Графом, эпизоды – остальными участниками. Вот где проступают характеры, как они есть: смешной неловкий Подеста; умный Рамиро; циничный Нардо; плутоватая Серпетта; ироничная Арминда. Ничего подобного Оперы-buffa итальянцев знать не знали, ведать не ведали! По захватывающей силе Финал I действия можно сравнить лишь со знаменитым Финалом II действия «Свадьбы Фигаро», до того он правдиво воспроизводит сложность взаимоотношений в реальном человеческом сообществе. Наконец-то в Моцарте проснулся гениальный драматург!

– II действие – эпицентр как драматизма, так и музыкальной красоты. Действие начинается сразу с шедевра – Арии Арминды №13 g-moll. В ней героиня упрекает Графа в обмане. Здесь Моцарт наделяет Арминду не присущей ей раньше страстностью. Оскорблённая, жаждущая мести девушка впадает в истерику. Синкопы, возбуждённые порывистые интонации со скачками, взвинченный темп Allegro agitato – всё создаёт настолько зримый образ, что видишь и жесты рук, и горящий взор, и гневно откинутую голову героини. Ария даёт почувствовать, что Арминда – особа нервная и беспокойная. Она способна отомстить за себя. Между прочим, Ария №13 (и номер соответствующий!) – знаковая: это первое произведение Моцарта, имеющее все черты «шлягера». Она мгновенно запоминается и легко поётся от начала до конца без сопровождения. Могла бы стать таким же «брэндом», как начало Симфонии №40 (если бы исполнялась!).

А дальше на нас обрушивается целый каскад прекрасных Арий! Удивительна Ария Нардо №14: умный слуга объясняется в любви Серпетте на четырёх языках, да как смачно: в ритме быстрого танца – на итальянском, в ритме обильно украшенного трелями менуэта – на французском, в ритме чопорного англеза – на английском, в ритме народной песенки – на немецком. Все эти признания мастерски включены в форму рондо. Представляю, как такая «игра в национальности» нравилась

публике XVIII века! Bravo, bravo!

– Следующая Ария Графа №15 красива благородными очертаниями вокальной партии. Но красота эта подневольная, она проистекает от красоты образа Сандрины, спроецированной на признающего её в любви Бельфьоре. Безупречная кантилена по типу схожа с Ариями Бельмонта, но к концу какая-то червоточина всё сильнее берedit сознание. Кажется, вот-вот Граф сорвётся и обнажит своё фальшивое нутро. Моцарт идёт на хитрость – он подменяет драматическую развязку буффонной: вместо нежной ручки Сандрины Граф в конце ловит и целует руку Подесты! Так лирическая Ария оборачивается шумливым фарсом, представленным с моцартовской иронией.

Прекрасная Ария Сандрины №16 обращена вовсе не к Графу, а к Подесте. Она состоит из трёх разделов. I раздел покоряет сердечностью, в нём Сандрина от всей души благодарит приютившего её Дона Анкизе. Во II разделе Сандрина пытается намекнуть влюблённому в неё Подесте, что не может ответить ему взаимностью, но будет очень несчастна, если он рассердится на неё. Музыка этого раздела, написанная в миноре, необыкновенно выразительна. Человечная и искренняя, героиня вызывает огромную симпатию: будучи маркизой, она ничуть не показывает своего превосходства смешному сельскому старосте. Очаровательный III раздел Арии адресован девушкам из публики: Сандрина спрашивает, как бы они вели себя в сложившейся ситуации. 3 раздела – 3 различных состояния – 3 находки Моцарта!

– В Сцене из Речитатива и Арии Графа №19 Моцарт лишает Бельфьоре предыдущей «опоры» в виде Сандрины, и что же? Наш Граф помешался, сокрушаясь от мысли, что перед ним предстала не Виоланта, а всего лишь садовница Сандрина! Его мысли бессвязны, они рвутся на отдельные междометия: «Виоланта... Арминда...виноват...спасибо, друг» и т.д. Навязчивость, с которой в оркестре сменяются мотивы, выдаёт пародию. Пародийность проникает и в следующую за Речитативом Арию. Буффонные мотивы сменяют друг друга, «трагическая» же середина кажется на их фоне пустопорожним фарсом, так как тут же её сменяет игривый раздел в ритме менуэта. Вся эта фантазмагория призвана изобличить натуру бесхарактерную и двуличную. Бессвязная Ария Графа окончательно выдаёт желание Моцарта разоблачить его если не в глазах Сандрины, то хотя бы в глазах публики.

Как мы видим, драматургические приёмы Вольфганга становятся всё изощрённее, всё смелей. Однако самым смелым словом в Опере «Мнимая садовница» стала следующая Сцена – «Сцена Сандрины в лесу», состоящая из Речитатива, Арии №21 и Каватини №22. Удивительным образом Сцена связана небольшими оркестровыми переходами с предшествующей Арией Серпетты №20 и последующим Финалом. Видимо, для Моцарта было важно связать все события действия воедино. Под музыку первого перехода декорации мгновенно меняются (абсолютная новинка для XVIII столетия!), и зрители тут же попадают в тёмный лес, в котором блуждает брошенная Арминдой Сандрина. Темп резко ускоряется до Allegro agitato. Первая же оркестровая фигурация парализует слух ошарашивающей смелостью: синкопированная, упругая фраза скрипок с уменьшенной кварттой и *forte* на последней четверти на фоне остинатного синкопированного баса звучит настолько современно, словно это музыка композитора XX века! Вокальная партия противопоставляет чередованию

до предела возбуждённых, бушующих фраз оркестра лишь отдельные вскрики отчаянья героини, но как они выразительны! Ещё правдивее следующие вокальные фразы-причитания, переходящие в плач. Волнение Сандрины переходит к нам на физическом уровне! Выражению отчаянья способствует и патетическая тональность с-moll. Минорная бесприсветность, экспрессивные интонации с диссонансами и модуляциями призваны подчеркнуть смятенный характер Арии №21 c-moll, которая, не заканчиваясь (смело и ново!), переходит в аккомпанированный Речитатив. В свою очередь, он тихо заканчивается внезапным энгармоническим сдвигом в a-moll, в котором начинается Каватина №22. И в Каватине тоже царят волнение в оркестре (душещипательные скрипичные фигурации прямиком ведут к Верди!), декламационность пения и пафос выражения. Лишь постепенно страсть сменяется затихающей безнадежностью, девушка словно устала и начинает впадать в транс от постигнутого её несчастья. Безупречно выдержанный трагедийный характер великолепной Сцены не имеет аналогов в комических Операх. Поразительную для XVIII века Сцену можно было бы смело включить в любое великое оперное полотно более поздних времён, до того она глубоко реалистична. Редкий шедевр! И у самого Моцарта нет аналогов этой Сцене, хотя некоторыми приметам её можно соотнести с концертной Сценой для Душек «Ah, lo previdi», K.272, написанной в 1777 году.

– В любом случае – чудо состоялось! Но и Финал II действия представляется новой вершиной: музыкой он ещё лучше первого Финала. Живописна его I часть. С одной стороны её музыка изображает тревогу собравшихся на поиски Сандрины пятерых героев, с другой – характеризует комедийность самой ситуации: в темноте каждый из героев думает, что отыскал Сандрину. Поочерёдные хвастливые реплики «Нашлась!» слышатся со всех сторон, пока не вспыхивают факелы, и тут комизм достигает предела, потому что герои держат за руку друг друга, а вовсе не Сандрину. Наконец, Рамиро находит полубезумную девушку. При всеобщем замешательстве действующие лица разделяются на две группы: с одной стороны – всё более безумные Сандрина и Граф, с другой – остальные, постепенно приходящие в себя. После объединённого Рондо начинается маленькая Пастораль Сандрины и Бельфьоре, которые вообразили себя сначала пастушками, а потом мифическими Медузой и Гераклом. Они веселы и затевают нечто вроде танцевальной интермедии. Растущее недоумение сплачивает остальных героев во всё более дружный хор. В такой нездоровой обстановке и заканчивается II действие. Содержание второго Финала, конечно, нелепо, как и всё предыдущее. Но... быстрое чередование контрастных разделов, выразительное использование смен мажора и минора, модуляций, инструментальных тембров, блистательно воплощённое драматургическое развитие поистине захватывают слушателя. Открывается прямая дорога к великолепным Финалам поздних моцартовских Опер.

– III действие начинается смешной Арией Нардо №24, пытающегося отвлечь внимание безумной пары картиной неба: «Смотрите, там Луна и Солнце затеяли потасовку». Характером музыка Арии схожа с пыхтящими Ариями Лепорелло.

– За успокоительной Арией Подесты №25, как гром среди ясного неба врывается патетический до-минор Арии Рамиро №26. Образуется как бы параллель к Арии Арминды g-moll из II действия, только в Арии

Раиро музыка ещё более энергична и даже демонична. Характерна уже вступительная ритурнель с тремоло и хроматически нисходящей линией мелодии, в которой важное значение приобретают упрямые секстовые скачки. Отчаянье смертельно раненого сердца раскрыто и смелой линией вокальной партии, ведущей своё происхождение от главных партий I части и Финала Симфонии g-moll, K.183. Вся Ария выдержана в едином неистовом характере, пожалуй, она наиболее цельная в Опере.

Между тем заснувшие Сандрина и Граф пробуждаются, с трудом вспоминая всё то, что произошло с ними. Нежная колыбельная тема оркестра переходит сначала в выяснение отношений (Речитатив), а потом в ласковый Дуэт образумившихся героев. Финал III действия представляется единый, полный согласия и всепрощения Ансамбль всех персонажей.

Итак, первая же попытка Моцарта сорвать маски с образов итальянской Оперы-buffa и заставить её персонажей говорить страстным языком сердца удалась как нельзя лучше. Уже во время премьеры мюнхенская публика поняла, что ей представлено нечто необычное, новаторское. Опера стала настоящей сенсацией.

— Её ценил и сам Моцарт, в 1780 году позаботившийся о переводе «Мнимой садовницы» на немецкий. Судя по тому, что с другими «итальянскими» Операми он так не поступил, можно предположить, что Опера уже и сочинялась «под зингшпиль», то есть намеренно соединяла в себе типичное смешение буффонады, фантастики и высокой патетики, как позже «Волшебная флейта». В новой редакции 1780 года место речитативов-сecco заняли разговорные диалоги, и таким образом Опера была превращена в немецкий Зингшпиль. В течение нескольких лет его исполняла труппа Бёма. Неудивительно, что через десять лет, в 1790 году, во время коронации Леопольда II во Франкфурте-на-Майне Моцарт застал эту труппу за исполнением своей давней Оперы в виде Зингшпиля.

— Несмотря на погрешности драматургии, по своим музыкальным достоинствам «Мнимая садовница» — первая Опера Моцарта, которую целиком можно причислить к его шедеврам. Влияние музыки Оперы «Мнимая садовница» на дальнейшее творчество Моцарта огромно. Такие нововведения, как: самостоятельный тематизм оркестровой партии, характеризующий героя; цементирующая функция оркестра между сценами, приводящая к сквозному музыкальному развитию; разнообразие сонатных и смешанных форм; смелость гармонического языка; нагнетание драматизма и динамизация Финалов, — образовали богатейший резервуар для зрелого творчества Моцарта. Мелодический же язык «Мнимой садовницы» — настоящая энциклопедия музыкальной семантики всех дальнейших Опер Моцарта. Так, вокальная партия Арминды «рассыпалась осколками» мелодий Арий Электры, Донны Анны, Донны Эльвиры, Царицы Ночи. Партия Бельфьоре предсказала тематизм Бельмонта, Феррандо, Тамино; партия Нардо — Фигаро и Мазетто; партия Серпетты — Церлину и Деспину; партия Подесты — Бартоло. Ну, а главную героиню Сандрину мы будем то и дело вспоминать, слушая Арии Илии, Констанцы, Сюзанны, Графини, Памины, Вителлии. Это совершенно не значит, что Моцарт в дальнейшем повторялся! Ни в коем случае! Интонационные семантические звенья подчас так малы, что почти неуловимы. Они ведут себя, как хромосомы, определяющие генетический код: достаточно одной, крошечной для выявления родства индивидуумов. И у других гениальных оперных композиторов этот принцип так же нагляден, как и у

Моцарта. Достаточно проследить линию Татьяны – Жанны Д'Арк – Лизы – Иоланты у Чайковского.

– А теперь перейдём к нашей героине, Сандрине. Нетрудно заметить, что Моцарт, как и в предыдущих Операх, наделяет образ главной героини чертами более возвышенными, чем остальных персонажей. На всём протяжении её партии Моцарт ни разу не впал в излишнюю патетику или сентиментальность, даже в Финалах, где по ходу действия героиня оказывается в сугубо мелодраматических ситуациях. Её испуг в лесу был трагичен, но не превратился в истерику: Сандрина нашла в себе силы для самоуспокоения, хотя при этом и помутилась разумом. Конечно, глупость сюжета и изначальное причисление сценаристом партии Сандрины к партии-buffa наложили отпечаток на её музыкальную характеристику. Образ получился неровным. Но всё же героине Моцарта не откажешь в таких качествах, как чувство достоинства, преданность в любви, самопожертвование ради любимого, всепрощение. Она значительно духовнее героев-мужчин, и в этом её сила и преимущество. Заметно, что с каждой новой Оперой женские образы становятся всё сложнее, многограннее, психологичнее.

– Следующее обращение к одухотворённому женскому образу стало вновь знаменательным. В 1779 году, после четырёхлетнего перерыва, вызванного отсутствием заказов на Оперу, Моцарт решает «от нечего делать» заняться новым для себя жанром – Мелодрамой. Для начала он возобновляет работу над музыкой к драме «Тамос, король Египта», дополняя её оркестровыми номерами, призванными служить фоном для мелодекламации актёров. Сочинять в жанре немецкой Мелодрамы ему явно по душе, и Вольфганг прикладывает усилия для поиска нового, оригинального сценария. Его поиском двигало и желание написать Зингшильд для Вены, из которой всё чаще доносился призыв сочинять «немецкие оперетты». Но Вена была пока недоступной, и Моцарт решает создать перспективное сочинение «про запас». Так рождается «серьёзный Зингшильд», немецкая Оперетта «Сераль», прозванная в дальнейшем «**Заида**», **К.344**. Либреттистом на сей раз оказался зальцбургский трубочка Андреас Шахтнер, который в свою очередь позаимствовал содержание из Зингшиля малоизвестного автора «Сераль, или Нежданная встреча попавших в рабство отца, дочери и сына», недолго шедшего в 1779 году по соседству в Бокене.

– Вновь неважное либретто, хотя пооригинальнее, чем в итальянских Операх: благородный христианин Гомац попал в турецкий плен и стал рабом султана Солимана. Ему сочувствует наложница султана Заида, которая подсовывает спящему Гомацу деньги для побега и свой портрет. Естественно, молодые люди влюбляются друг в друга и решают бежать вместе. Аллазим, ренегат на службе у султана, проникшись симпатией к паре, помогает им бежать, но бегство не удаётся, и все трое должны умереть. Тут Аллазим напоминает султану, что когда-то спас ему жизнь, и Солиман готов простить, но лишь его одного. Однако внезапно выясняется, что Гомац и Заида – сын и дочь ренегата (может, от разных браков?). Делать нечего: султан отпускает на свободу всех.

Очевидно, Моцарта привлекла возможность изобразить музыкальный колорит места действия (за плечами уже были Балет «Ревность в серале», «Турецкий» скрипичный Концерт, К.219 и «Турецкое» Рондо из Сонаты К.331). Привлекал и героический, хотя чувствительный конец

Оперетты. Образы Гомаца, Заиды, Солимана выгодно отличались свежестью, незатасканностью. А главное – новизна самого жанра Мелодрамы: как ни странно, Вольфгангу очень нравилось поочерёдное звучание словесного текста и оркестровой музыки! Правда, он сочинил только два таких номера (наверняка предполагалось больше), но они действительно оригинальны. По неизвестной причине Моцарт не написал двух важнейших номеров Оперетты – Увертюры и Финала. Не вписал он в партитуру и словесные диалоги между номерами, поэтому все тонкости содержания ускользают от нас. Вообще, нет никакой уверенности в том, что Шахтнер по просьбе Моцарта не изменил основу сюжета. По крайней мере, есть предположение, что утерянное либретто состояло из трёх актов, но III акт совсем не был положен на музыку. Поскольку оставшиеся два акта «Заиды» никогда не были исполнены, сведений о ней нет ни в письмах, ни в мемуарах близких Моцарту людей. Даже Констанца никогда не слышала о таком сочинении и была крайне удивлена, обнаружив его партитуру в бумагах покойного мужа.

– Итак, остаётся поговорить лишь о музыке 15 номеров серьёзной Оперетты «Заида», дошедшей до нашего времени. Она превосходна! Покоряет уже первый коротенький Хор №1, песня рабов, основанная на немецком народном напеве. Музыка Хора полна свежести, лёгкости и очарования, в нём рабы представляются неунывающими весёлыми ребятами. Плохо представлял себе аристократ Моцарт рабство и рабов: такими же весельчаками выставит он бедолаг и в «Похищении из сераля», и в «Волшебной флейте»!

Но один из них, Гомац, всё же загрустил, он отходит в сторону и жалуется на свою долю. Его словесный монолог не просто печален, а невыносимо скорбен, и виной тому – наш пугающий знакомец ре-минор, в котором написана музыка. Мелодрама Гомаца №2 резко переключает сознание в серьёзнейшую сферу. Интонационная насыщенность и логическая связность сопроводительных оркестровых фраз таковы, что, отбросив словесный текст, фразы можно было бы соединить в единую музыкальную пьесу не хуже *Andantino d-moll* из Серенады К.320. Но в данном случае разорванность фраз ничуть не помешала цельности музыкального образа. Феноменальное, внутренне напряжённое музыкальное пространство не то, чтобы служит переводу слов на музыкальный язык, а словно доносит до слушателя все мысли Гомаца, невысказанные вслух! Проследим хотя бы I раздел Мелодрамы. Его открывает выразительное, полное скорби и драматизма вступление. Взлётам изначально словно «придавленной камнем» (опевание тоник) мелодии отвечают резкие падения на м.7 (ре² – ми¹) с последующими пульсирующими синкопами и повторами неустойчивой II ступени. Этой «темой скорби» Моцарт оплакивает судьбу героя ещё до его монолога. «Тема скорби» становится узловой, порождающей новые интонационные звенья, одно выразительнее другого. Гомац начинает словесный монолог: «Непроницаемая судьба!» (звучит тема скорби). «Ты поместила меня среди этих страшных преступников» (та же тема, на тон выше), «которые сами себе сковали заслуженные их преступлениями кандалы» (новый напряжённый восходящий ход). «Я единственный невиновный среди них» (торопливая фраза-взлёт и сразу падение мелодии, как бы неуверенность в своих мыслях). «О! Почему же я наделён таким же сердцем, как и они (этот же ход, выше), тяжёлым, как камни, которые приходится раскалывать» (этот же ход ещё выше).

«Страшно! Забывая о тяжести труда, они громко несут всякий вздор» (возмущённая, убыстряющаяся фраза вопросительного характера). «Предвкушение сигнала для отдыха делает их такими оживлёнными, что они забывают о следующем сигнале, что снова возвестит возврат к работе» (нисходящая никнущая секвенция). «А я, несчастный, лишён их радости, и нет никакого средства, чтобы успокоить душевные раны».

После этих слов начинается музыкальная интерлюдия, ненадолго успокаивающая героя. Он как будто вспоминает светлое прошлое. Музыка настолько красноречива, что мы должны признать: Моцарт был просто рождён для жанра Мелодрамы! Какова, например, выразительная сила следующей части Мелодрамы Гомаца, в которой герой решает хотя бы на время забыть сном! Размер меняется с 4/4 на 3/4, и на фоне *pizzicato* звучит мелодия сладкого «кошачьего» менуэта, убаюкивающая героя. Несколько раз она сбивается новыми тревожными междометиями и паузами. Наконец, Гомац засыпает, и уже другая, ещё более одухотворённая мелодия (это думы уже не Гомаца, а комментатора Моцарта!) словно желает ему спокойного сна. Бесподобная сцена наводит на парадоксальную мысль: Моцарт мог бы стать родоначальником музыкального «Театра одного актёра»! Зачем ему вообще остальные действующие лица? Вот так, в такой манере Гомац поведал бы нам всю историю, и его одного с его монологом-воспоминанием хватило бы для целого театрального представления! Сравнить эту чудо-мелодраму не с чем, аналогий не подобрать. Очень своеобразно и ярко!

— К заснувшему Гомацу подходит сердобольная Заида. «Хорошенько отдохни, мой красавец», — поёт она, и кажется, ласковее её песни ничего не может быть. Интонации естественны, близки к мотивам народных колыбельных песен, правда, темп быстрого менуэта придаёт музыке особую, грациозную устремлённость. II раздел спокойнее, Заида поёт в нём о портрете, который она решила подарить возлюбленному. И мы его как будто видим: на нём Заида обаятельная, большеглазая, изысканная. И хотя музыка песни героини наивно-трогательная, но в ней чувствуется сила и уверенность в себе. Своеобразие характера Заиды выражено в особых изгибах пластичной кантилены. Ощущение свежести, которое дарит слушателю волшебная Ария Заиды №3, ещё долго заявляет о себе желанием снова послушать эту прелесть!

На высоте и Ария Гомаца №4. Герой нашёл после пробуждения портрет Заиды и деньги для побега. Вначале музыка решительна, мужественна, отличается экзальтированными оркестровыми междометиями в пунктирном ритме. Но как она смягчается в среднем разделе, где Гомац разглядывает портрет Заиды! Что-то слышится родное: то Бельмонт, то Тамино. Такая вот узнаваемая помесь.

— Очень хорош нежный и задушевный Дуэт Заиды и Гомаца №5. Моцарт здесь намного превзошёл тот уровень, который бытовал в жанре Зингшпиля. Обычно любовные Дуэты немецких композиторов отличались высокопарностью и сухостью. У Моцарта герои поют на языке сердца. Мелодия Дуэта словно парит, переходя из уст в уста. А размер 6/8 кружит пару в по-детски наивном подвижном вальсе.

Следующая картина посвящена диалогу Гомаца с его хозяином, управляющим султана Аллазимом. «Гибрид Бельмонта и Тамино», то есть Гомац, верен себе: в I части Арии Гомаца №6 перед нами словно бы Бельмонт, возбуждаемый стуком собственного сердца, в последнем

разделе – вылитый Тамино с размашистыми, повторяющимися ходами в стиле романтического заключения Арии Тамино «с портретом». Но эта Ария Гомаца – вовсе не любовная, в ней он благодарит хозяйина и друга Аллазима за содействие в подготовке побега. Характерна неуверенность героя, проникающая в музыку на словах «Ах! В бреду исступления я сам не знаю, что делаю, потому что предмет желания лишил меня части разума». Такой же душевный разброд встретится нам потом в партиях лирических теноров Бельмонта, дона Оттавио, Феррандо, Тамино. А у женщин – ничего подобного. Отметим сей факт новой закладочкой, я думаю, она пригодится нам в сегодняшнем расследовании.

– Басовая же партия Арии Аллазима №7, наоборот, самоуверенна: утвердительные акценты сопровождают каждое его слово. Лишь в среднем разделе музыка смягчается, становится по-отечески тёплой. Не удаётся выявить национальность героя: музыка вокальной партии европейского склада с массой «итальянизмов» сочетается с воинственными ритурнелями («в турецком стиле»). Но, по крайней мере, это первый номер, где проскальзывают чужеродные «отуреченные» мотивы.

– Наконец, семья героев перед побегом сливает свои голоса в изумительно красивом Терцете №8, замыкающем I акт. Экзотические перебивы терций в тональности E-dur и покачивающееся словно на волнах сопровождение в размере 6/8 изображают ласковое море. Тебе это ничего не напоминает?

– Очень даже! Схожий морской аромат донесёт до нас Терцет №10 (и тональность та же – E-dur!) в Опере «Так поступают все». Поочерёдное «укачивающее» пение героев, любующихся радугой на море после прошедшего дождя, нестерпимо прозрачно, как само безмятежное море. Но вдруг музыка меняет окраску на минорную. Это Заида: «Взгляните – на расстояния видны кроваво-красные вспышки! Разве вы не слышите раскаты нового грома?». Всего 4 строчки, но словно целая буря зримо пронесётся в нашем сознании, настолько изобразительна словно взорвавшаяся, встревоженная до предела музыка!

– И обрати-ка внимание: Моцарт не побоялся особо резкого сдвига в h-moll, одну из редчайших, но и выразительнейшую свою тональность! Выкрики Заиды потрясают своим натурализмом, её беспокойство прямо физически ощущаешь! А беспечные мужчины дуэтом успокаивают проникательную Заиду (всё же она окажется права, и дальнейшая буря испортит всё дело!), переводя музыку в мажорное Allegro 2/4. И это Allegro тоже какое-то родное, не находишь?

– Оно – словно предтеча Терцета №19 из Оперы «Волшебная флейта». Сравни: «О, мой Гомац!», «О, Заида!» (а там «О, Тамино!», «О, Памина!»). А Аллазим между тем поёт своё отеческое наставление, постепенно вселяя былую уверенность в парочку (в «Волшебной флейте» то же делает Зарастро). Совсем, как там – и интонационная модель схожа!

– Выходит, Моцарт этим Терцетом предсказал два, причём образно далёкие друг от друга шедевра, которые мы относим к самым ослепительным бриллиантам в его творчестве. Пророческая Сцена!

II акт открывает Мелодрама Солимана №9. Буйные размашистые ходы по звукам ре-мажорного трезвучия сразу дают понять, что перед нами деспотичный, воинственный султан. Все его словесные реплики сопровождаются схожими по характеру, взрывчатыми музыкальными

фразами. Мелодрама непосредственно переходит в шумливую Арию Солимана. «Турецкий колорит» выражается лишь в резких акцентах и торопливой скороговорке II раздела Арии, как в дальнейшем будет в партиях Осмина и Моностатоса. Всё же перед нами явно цивилизованный турок – его музыка слишком патетична для «неотёсанных мусульман».

Сцена №2, следующая за Арией, почему-то пропущена Моцартом, хотя заголовок есть. Мы даже не знаем, кто в ней должен участвовать. Судя по всему, один из участников – новое действующее лицо, помощник султана Осмин, обнаруживший побег дружной семейки и догнавший её во время бури на море. Теперь, в своей знаменитой Арии смеха №10 грубиян Осмин похвалится султану своей пронырливостью и смекалкой: обнаружив пропажу мусульманской одежды, он понёсся по следу и вскоре настиг уплывавших. Он смеётся над их выходкой совершенно особым способом: восходящее поступательное движение, секвенция, и на вершине – повторение звука на слове «ха-ха» 24 раза! Так Моцарт создаёт натуралистическую картину безудержного, нарастающего смеха. Эта чрезмерная буффонада призвана запечатлеть грубо-турецкий, гротесковый портрет варвара. Совсем скоро этот же варвар с этим же именем появится в Опере «Похищение из серая».

– Следующая Ария Солимана №11 ничего нового к его характеристике не добавляет. Но как вообще можно было написать музыку на такие вот «вирши»:

Я так же зол, как добр,
Я вознагражу заслугу с богатой надбавкой;
Если же ярость мою возбудят, то,
Чтобы наказать порок,
У меня достаточно оружия,
И оно требует крови.

Не лучше слова и в двух последних Ариях Заиды. Обе относятся к Ариям-сравнениям. В первой героиня сравнивает себя с соловьём в клетке, которого нельзя осудить за желание улететь, во второй сравнивает султана с кровожадным тигром. Текст снова «бесподобен», например: «Вырви сердце из нутра и насыть свою ярость!». Немецкий текст Шахтнера производит ещё более ужасающее впечатление из-за обильных искажений слов, производимых ради рифмы. Короче, оба текста мерзки. Однако Моцарт любит Заиду и старается для неё куда больше, чем для султана. Обе Арии получились самыми яркими в Опере!

Ария Заиды №12 «про соловья» подчёркивает нежность, женственность героини. Обольстительный Ля-мажор выбран не случайно: мы должны ощутить чарующую натуру наложницы. Благодаря весьма эротичной музыке в неё нельзя не влюбиться. Рондо наполнено утончённым французским шармом, кокетливыми деталями, не лишаящими, однако, героини чувства достоинства. Она ничуть не боится султана (вспомни, все предыдущие главные женские персонажи отличаются этим же бесстрашием!).

Ария Заиды №13 «про тигра» написана Моцартом в тональности g-moll, и этим всё сказано. Можно не продолжать?

– На сей раз соль-минор оборачивается всеми возможными гранями – здесь и накалённый пафос, и гнев, и горькое сожаление при воспоминании о любимом, и страдание, связанное с переживанием за его судьбу (не

за свою – заметь!). Под конец нешуточно вмешивается оркестр, его партия полна неистовых пассажей, отчаянных бушующих тират. Это голос самого Моцарта, сопереживающего Заиде шквалом своих (не её) эмоций. Вообще, роль «комментатора» в этой Опере очень заметна, и это свойство сближает её с Оперой «Так поступают все».

– Следующая **Ария Аллазима №14** выделяется мрачным вступительным разделом, в котором господствует упрямый ритм в глюковском стиле. В нём Аллазим упрекает султана в необъективности по отношению к нему, бывшему лучшему другу. Эпизод в средней части Арии меняет темп и размер с 4/4 на 3/8 после общей паузы. Теперь в репликах Аллазима проступает особая человечность. Но его образ ещё очень далёк от тёплых отеческих образов Идомедея и Заратро.

И, наконец, четвёрка главных героев напрямую сталкивает свои позиции в **Квартете №15**. Сразу оговоримся: перед нами один из оригинальнейших Квартетов во всей оперной музыкальной литературе. Накануне казни всеми четырьмя персонажами владеют разные чувства. Заида хочет умереть одна за всех, лишь бы Гомац остался жив; Гомац уговаривает её не терять м у ж е с т в а (выходит, он не против её самопожертвования, сам же ничего такого не предлагает! Ох, уж эти мужчины!); помилованный Аллазим оплакивает судьбу обеих жертв; султан по-прежнему подчёркивает свою непреклонность. Сцепка столь различных эмоциональных состояний героев осуществляется и развивается в сцене с полнейшей свободой, всё очерчено выпукло и одухотворённо. Трогательно молящая фраза духовых подобно эпиграфу возглавляет весь Квартет, в дальнейшем она ещё трижды сопровождает слова любящих «Ах, жизнь больше ничем меня не привлекает» вместе с мольбой Аллазима о сострадании. В Квартете 3 основных раздела, в которые влетают отдельные сольные и групповые эпизоды. Впервые привлечена и искусная полифония, связующая отдельные построения. Как последнее сердечное признание звучит небольшой дуэт влюблённых «Небо, услышь мои моления», в котором шемяще-скорбная фраза «ах, жизнь» воспринимается как прощальный привет жизни. Солиман характеризуется в основном оркестрово: слышны его повелительные пассажи и гневные триоли. В кульминациях персонажи объединяются, и тогда реплики султана особо выделяются своим повелительным пунктирным ритмом, подчиняющим остальных. Но внезапно, словно разом сбросив оковы, семейная тройка освобождается от гнева султана – на фоне его возбуждённых реплик любящие раскрывают свои чувства в выразительнейших (и очень индивидуальных!) мотивах, словно сопровождаемых жестами. В унисонных же ходах оркестра тут же поднимается некий протест против происходящего – это уже голос комментатора Моцарта! Однако борьба тройки так и не пробуждает ответных чувств в душе султана. Всё бесполезно, и герои словно впадают в прострацию: на редкость бурному Квартету уготован тихий, беспомощный конец. Психологически Квартет безупречен, прекрасен он и в музыкальном отношении.

Финала всей этой истории мы не знаем. Возможно, что и целого третьего акта. Но в общих чертах диспозиция героев уже ясна. И кто же среди них главный?

– Это понял уже издатель И.Андрэ, который и присвоил безымянной серьёзной Оперетте название «Заида». Часто пишут, что «Заида» послужила образцом для зингшпиля «Похищение из сераля». Это не-

правда: оригинальная, ни на что не похожая музыка Оперетты почти ни в чём не предсказывает музыку будущей Оперы. Есть лишь 3 общих точки соприкосновения: интонационная близость Арий Гомаца Ариям Бельмонта (и то не везде), образ Осмина, общий для обеих Опер, и характер Заиды, схожий с будущим характером Констанцы, хотя Заида во многом выигрывает на фоне слишком «итальянской» Констанцы.

Прискорбно, что изумительную музыку «Заиды» Моцарт нигде не использовал. Остаётся только пожалеть о том, что широкий слушатель так и не узнал одного из прекраснейших сочинений Моцарта. Тот, кто хотя бы раз его слушал, никогда не забудет ни Мелодрамы Гомаца, ни трёх Арий Заиды, ни Терцета с Квartetом.

Дальше был «Идоменей». И снова женские образы явно выделялись на фоне индифферентных мужских. Самоотверженная Илия, самоистязающаяся Электра, ну как их сравнить с безвольным Идоменеем и мягкотелым Идамантом? Моцарт «силится» – ведь мужчины вроде бы главные герои в целом мужественной Оперы-серии, но мы ещё посмотрим, что из этого выйдет. Так как «Идоменей» у нас «на особом положении», оставим его и перекинемся к тому, что нам более понятно – вновь к жанру Зингшпиля. Нас ожидает Опера, безоговорочно принятая XVIII веком – **«Похищение из сераля», К.384.**

– Как мы знаем, уже «Идоменей» стал исключительно важной вехой: Моцарт наконец-то сам принимает участие в сочинении текста. Ему надоели навязываемые посредственными поэтами неглубокие тексты. Сначала Вольфганг буквально «достал» аббата Вареско, либреттиста «Идоменея», а потом – Г.Штефани, либреттиста «Похищения из сераля». Теперь перед нами не робкий юноша, а львище: он не потерпит больше дурных текстов, не согласующихся с его музыкой! Вмешательство агрессивно, мы узнаём об этом из писем к отцу. Буквально каждая фраза подвергается ревизии композитора. И это – нечто новое на фоне требований других композиторов. Моцарт осознал себя драматургом уже в «Мнимой садовнице» и «Заиде». Он сам – поэт и драматург, и хватит считаться с этими лже-поэтами, пора сказать своё слово! Удивительная метаморфоза, произошедшая в 1780 году, указывает нам – Моцарт стал мужчиной, сильным, независимым индивидуумом. Независимым от кого? Прежде всего, от отца! Вот он, ключ к его дальнейшему творчеству: уехав в Мюнхен, а оттуда в Вену, в первый раз один, без отца и матери, Моцарт, наконец-то, дал себе волю. Этот рубеж важен своей окончательностью. За ним – полная свобода.

– Итак, в мае 1781 года, после восьмилетнего перерыва Моцарт прибыл в Вену, чтобы остаться в ней навсегда. С собою он привёз партитуру незаконченной серьёзной Оперетты «Заида», но сразу же убедился, что она не подходит для Вены, потому что... слишком серьёзна! К этому времени венцы уже были избалованы весёлыми Зингшпилями. Но император всё же хотел через дирекцию придворного национального театра заказать Моцарту именно весёлый Зингшпиль, чтобы внести в репертуар свежую, далёкую от однотипного венского потока струю. Инспектор театра И.Г.Стефани (в немецкой транскрипции Штефани) предложил Моцарту одно, потом другое либретто. Лишь второе заинтересовало Вольфганга, так как его содержание чем-то напоминало «Заиду», хотя больше походило на приключенческий боевик. Его автор Брецнер ничего нового не придумал – такие сюжеты, как грибы после дождя повалили на

венскую сцену. Война с турками и проживание в Вене целого квартала турецких торговцев породили любимую тему для шуток среди венцев. Но в либретто Брецнера «представители Турции» Султан и Осмин были лишь эпизодическими персонажами. «Турецкого» было крайне мало. Драматургически же пьеса была совсем слабой. Вот тут-то Моцарт и продемонстрировал свой нрав: он уговорил Штефани переделать либретто, причём под «своим чутким руководством» (потом Брецнер чуть ли не судился из-за этого с Моцартом). Первым делом была максимально расширена роль Осмина. Потом Моцарт начал добавлять Ансамбли в конце I, II и III действия. Без них он уже не мыслит ни одной Оперы. Вскоре началась и переделка самих стихов, даже отдельных слов. А в некоторых номерах (особенно в песнях Осмина) Моцарт вообще сначала сочинил музыку, а потом вместе со Штефани «подгонял» под неё слова. В XX веке уже почти все композиторы поступали примерно так же, а вот для XVIII столетия «подстановочный метод» был абсолютной новинкой.

– Содержание же самой пьесы Вольфганг почти не тронул, и оно выглядит так: в I акте благородный Бельмонт по наводке бывшего слуги Педрилло попадает к воротам сераля (гарема), где томится его невеста Констанца. Но внутрь его не пускает смотритель дворца и сераля Осмин. Педрилло, который в рабстве у паши Селима произведён в садовники, идёт на хитрость, представляя Бельмонта опытным архитектором, и таким образом проводит к дворцу. Возлюбленная же Бельмонта Констанца перед этим, угрожая самоубийством, категорически отказывает измучившемуся от любви паше Селиму, который начинает угрожать ей насилием. Во II акте служанка в рабстве Блондхен, возлюбленная Педрилло, отбивает ухаживания похотливого Осмина. Тем временем паша Селим в последний раз добивается от Констанцы согласия стать его наложницей, но тщетно – девушка готова умереть, но не сдаться. Педрилло, напоив Осмина вином со снотворным, собирает Бельмонта, Констанцу и Блондхен, чтобы обсудить план побега. III акт начинается с побега, однако пробудившийся Осмин, увидев лестницу под окном Блондхен, понимает, в чём дело, и оперативно организует погоню. Беглецы доставлены к паше и готовы умереть. Паша случайно узнаёт, что Бельмонт – сын его заклятого врага, но, вспомнив о чём-то глубоко личном, касающемся отца Бельмонта, вдруг резко смягчает нрав и отпускает на свободу всю четвёрку, которая тут же начинает славить пашу Селима.

– Как мы видим, содержание почти такое же, как в «Заиде». Оно лишь более комично благодаря героям-buffa Осмину, Блондхен и Педрилло, но это-то как раз и соответствовало вкусам венцев.

Сочинение Оперы растянулось на 10 месяцев, что удивительно, потому что Моцарт всегда сочинял очень быстро. Но на этот раз на карту была поставлена вся его будущая карьера в Вене, и он не хотел рисковать. Скупулёзная работа прежде всего коснулась драматургии. Сама же музыка, её мелодическая основа на этот раз занимала Моцарта меньше, и в отношении музыкальных красот «Похищение из сераля» не впечатляет так, как «Мнимая садовница», «Заида» и тем более «Идоменей». Пожалуй, красивые мелодии достались лишь Бельмонту. Но зато драматургически Опера явилась истинным открытием. Действие в ней развивается настолько естественно, что зрителя полностью оставляет чувство театральности, условности. Никаких длиннот, остановок, отвлекающих

моментов, пустопорожних излияний – перед нами водоворот самой жизни, её бурление. Поэтому эта Опера была, есть и будет современной любому слушателю. Тогда же, в 1782 году, такой «современный дух» стал невероятной новаторским достижением. Очарованные свежестью новизны, венцы приняли Зингшпиля «на ура». Характерны слова Гёте, в это же время создававшего своё либретто для очередного Зингшпиля: «Все наши старания замкнуться в простом и ограниченном потерпели крушение, когда явился Моцарт. «Похищение из сераля» опрокинуло всё, и о появлении на сцене нашей пьесы, столь тщательно разработанной, не было больше и речи». В чём же сила этой новой драматургии?

– Наверное, в том, что Моцарт легко объединил в рамках одного спектакля лирическую комедию, возвышенную драму сердец и площадную буффонаду. Он уже сделал это в «Мнимой садовнице», но там всё испортил мерзкий сюжет, а здесь, наоборот, сюжет «работал» на Моцарта, потому что он из него сделал «конфетку». Даже просто читая стихотворный текст либретто, ловишь себя на мысли, что он и смешон, и интересен, и глубок. Музыка же лишь подчеркнула его достоинства. Этого-то и добивался Моцарт. И добился: пожалуй, ни одну из его Опер не слушаешь так легко. Но это не говорит о легковесности музыки.

– Уже в Увертюре C-dur поражает сопоставление утончённо-лирического и сказочно-комедийного. Всё построено на резких переключениях, как в представлении народного театра. Весёлое оживление «турецких» крайних частей, подчёркнутое упрямым вколачиванием аккордов и грехотом янычарского оркестра, сочетается с лирической средней частью, предсказывающей изящный Романс Бельмонта. Здесь он звучит затаённо-нежно, в миноре. Неожиданные потемнения звучаний в крайних частях подобны лёгким теням в ясный день.

Весёлый шум Увертюры резко обрывается, и действие начинается романсом тоскующего Бельмонта (Ария №1 C-dur), только что пропетым скрипками и гобоем в оркестре. Нежное упоение кантилены, и в то же время, нарастание эмоций и внезапное сладостное их замирание раскрывают поэтический характер Бельмонта. Такой романтик, «опозтизированный Вертер» впервые предстал перед венской публикой. Важна роль оркестра: раздольные вокальные реплики «допевают» за Бельмонта скрипки и духовые, они же передают его волнение и трепет сердца.

– Ещё нагляднее оркестровое сопровождение в Арии №4 A-dur, которую Бельмонт исполняет после разговора с Педрилло. «О, как робко сердце бьётся», – поёт он, и тут уж только глухой не услышит биения его сердца (об этом писал сам Моцарт в письме к отцу). А как красиво вторит меланхоличный гобой его лёгким, улетающим ввысь призывам!

Разительный контраст Бельмонту составляет мрачное пение Осмина (эта, одна из самых низких басовых партий предназначалась гениальному певцу Людвигу Фишеру). Он не сразу предстаёт злодеем, и это важный драматургический штрих! Вначале Осмин поёт соль-минорную (!), якобы турецкую (больше похожую на французскую) песенку, где излагает свою «философию любви». Ещё важнее, как он её поёт: стоя на лестнице и собирая с дерева инжир (ремарка Моцарта)! Каково! Когда бы ещё венцы узнали, что можно работать и петь одновременно? В жизни – да, но на сцене? Так незатейливая песенка знаменовала полный драматургический переворот в сторону правдивости изображаемого. В результате Осмин выглядит несколько «домашненным» и напоминает тех турок,

которые торговали в Вене на базарах. Он узнаваем, и это очень важно!

Сентиментальная песенка Осмина нарочно затягивается (в ней 3 строфы): Моцарту нужно было приготовить слушателя к «взрыву». Сначала Осмин взрывается гневом, перебраниваясь с Бельмонтом. Потом становится и вовсе неуправляемым, столкнувшись с ненавистным Педрилло. Наконец, его злость обрушивается на обоих совсем по-варварски в Арии №3. Небывалый факт: она начинается в фа-мажоре, а заканчивается в ля-миноре! Моцарт сам объясняет свой замысел в письме к отцу: «Начиная с середины Арии, со слов «Бородой кланусь пророка», пение звучит быстрыми нотами, а так как гнев его всё время возрастает, то нужен (ведь здесь кажется, что Ария уже заканчивается) самый быстрый темп *Allegro assai* в новом размере и другой тональности. Потому что человек, который находится в таком сильном гневе, переступает всякий порядок, меру и цель. Он вне себя. Значит, и музыка должна быть вне себя!».

Что за умница этот Моцарт! Образ Осмина становится всё гротесковее, всё вызывающей. К каждой реплике специально добавляется глупое восклицание «яд и кинжал!», которое становится синонимом вопиющей тупости: Осмин не способен напрячь свои извилины, чтобы выругаться по-новому! Вот уж действительно турок! Пародия заходит далеко: в III акте Моцарт награждает Осмина настоящей «Арией мести» №19 «О, как радоваться стану – шею им петлёй затянут». Теперь его шипящие, как у змеи, скороговорки вызывают и полное омерзение, и одновременный смех – слова-то всё те же, всё тот же «яд и кинжал!» Ну ту-по-ой! Герой получился шекспировским, вроде Мальволио в «Двенадцатой ночи» со своим «мо-ал меня ско-вал». Музыкальная же характеристика Осмина в «Арии мести» бесподобна: угловатые ходы голоса, непонятные контрасты ритма и тембра (чего сто́ит флейта-пикколо в сочетании с басом!), «спецэффекты» в виде колоратур и трелей в самом низком басовом регистре, тяжёлого «уханья» медных духовых, суетливых пассажей скрипок.

– Но не только «для смеха» Моцарт так расширил партию Осмина. На фоне его варварского пения лирические герои выглядели всё благороднее, казались всё умнее и прекраснее.

Эталоном благородства вновь становится женщина с подходящим именем Констанца (лат. – постоянство). Первая же её Ария №6 B-dur «Я любила, знала счастье» не только песенно-задушевна, но содержит в себе и героико-патетические интонации. Известно, что партия Констанцы предназначалась Катарине Кавальери, которая, конечно же, ждала колоратур. Но Моцарт сделал всё, чтобы выразить драматическое содержание и отгеснить виртуозную мишуру и концертный блеск на второй план. Конечно, «итальянский налёт» присутствует в партии Констанцы (в отличие от партии Заиды), но и в серьёзности, глубине её Ариям тоже не откажешь.

Уже её вторая Ария №10 g-moll «Я страдаю, нет душе покоя» больше тяготеет к немецкому складу. Соль-минор придаёт страсти, пластичная мелодическая линия вокальной партии подчинилась речевым интонациям, даже паузы стали «говорящими». II раздел Арии и вовсе напоминает печальную народную песню. Важно, что Констанца поёт эту Арию одна, она как бы ушла в мир воспоминаний, но печаль разлуки не даёт ей окончательно погрузиться в грёзы, и тревога постоянно рядом.

Но наиболее полно характер Констанцы выражен в её третьей Арии №11 C-dur, которую она, пожалуй, даже слишком демонстративно адресует паше Селиму. Гигантский диапазон, широкие динамические нарастания, обилие унисонов в пунктирном ритме, гаммообразных ходов, преобладание маршевого характера музыки – всё это служит задаче выразить то, с какой неукротимой силой готова Констанца бороться за своё счастье. «Я муки презираю, не знаю страха я». Паша даёт ей последние сутки на размышление, но пленница тверда: никакие муки не заставят её забыть любимого. Мало того, она даже призывает смерть: «Свободу даст мне смерть».

Итак, опять бесстрашная женщина! Наша цепочка всё растёт: Аспазия, Юдифь, Юния, Сандрина, Илия, Заида, Констанца... А конца-то и не видно! Но об этом – чуть позже.

А теперь обратим внимание на вторую парочку влюблённых – Блондхен и Педрилло. Оба вызывают большую симпатию.

– Типичные венские проказливые, но смекалистые слуги. Не дураки, как частенько бывало в итальянских Операх-buffa. Блондхен даже напоминает Констанцу: её отповедь Осмину также категорична, непреклонна. Решительная и живая девушка из народа – вовсе не субретка. «Я англичанка, рождённая для свободы», – гордо поясняет она в Дуэте №9 с Осмином в начале II акта. Конечно, её Песенка №8 A-dur отличается кокетством, но когда в Дуэте она поёт в миноре «Знай, кто рождён не в неволе, рабом вовеки не станет», то вызывает ещё большую симпатию, чем прямолинейная Констанца. Этот чудесный фрагмент уносит слушателя в заповедную область «Волшебной флейты». А уж её вторая Песенка №12 G-dur и вовсе ассоциируется с Дуэтом №7 Памины и Папагено.

– Весёлый партнёр Блонды Педрилло напорист и слегка развязен. Этакий «свой парень». «Смело в битву», – подбадривает он себя, готовясь совратить Осмина на выпивку в бравурной Арии №13 D-dur. Но всё же трусоват парнишка: в конце Арии чувствуется, как он ступёвывается при виде грозного Осмина.

Однако Моцарту Педрилло явно не безразличен. Он, можно сказать, уравнивает его со своим господином Бельмонтом, вкладывая в уста Педрилло изумительный любовный Романс №18 D-dur. Таинственный романтический колорит, зыбкие в вечернем свете очертания предметов. Смесь старинной сицилианы и изящного французского романса очаровывает поэтичностью. Что это – музыка Шопена или Шумана? Экзотическая «мавританская» мелодия отклоняется то в h-moll, то в D-dur, то в fis-moll, гармония как бы скользит, представляя нисходящую секвенцию D > A, C > G, h > fis. Во всём этом есть что-то призрачное. А может быть, Педрилло поёт так «неуверенно», предчувствуя провал своей затеи? Ведь побег-то он организовал! Так «бытовой романс» становится чуть ли не психологической кульминацией III акта (в «Дон-Жуане» мы вновь столкнёмся со схожим приёмом в Финале I действия).

– А где же янычары?

– А янычары представлены лишь двумя короткими, но исключительно яркими Хорами – №5 в I акте и в самом конце Оперы. Эти Хоры – просто чудо! Они – и турецкие, и немецкие, и очень моцартовские. Ослепительно оркестрованные, ритмичные, зовущие в пляс. Было бы их побольше, Опера стала бы ещё лучше, живописнее. Но в жанре Зингшпиля было как-то не принято включать Хоры вообще, так что Моцарт и

здесь отличился.

– И, наконец, Ансамбли Оперы. Это сплошные жемчужины – что Дуэт пьянства Осмина и Педрилло №14, что Квартет ревности №16 в конце I акта, где Бельмонт и Педрилло закатывают своим любимым сцену ревности, но под конец мирятся и воркуют, как голубки. Это и финальный Квнтет героев в виде Водевиля, где все «по кругу» славят пашу, весело приплясывая, и лишь один Осмин пыхтит своё «яд и кинжал» и убегает под общий хохот.

Но самым гениальным по драматургии и психологизму является Дуэт Констанцы и Бельмонта №20 перед Финалом, в котором оба предстают связанными перед пашой, уверенные в скорой смерти.

– Для нашего расследования этот Дуэт особенно важен. Обратим пристальное внимание не только на музыку, но и на текст, выверенный самим Моцартом!

Сначала паша их допрашивает. Герои ведут себя ох как по-разному! Вот отрывок из допроса:

“Констанца (паше): О, дай мне умереть! Я умру с радостью, но пощади его жизнь!

Селим: И ты, дерзкая, смеешь просить за него?

Констанца: И даже больше – умереть за него!

Бельмонт (паше): Смотри – я у ног твоих и зываю к твоему милосердию. Я из знатного испанского рода, за меня будет уплачен любой выкуп.”

Чувствуешь разницу? Но это не всё. Паша на время уходит, и влюблённые остаются вдвоём. Начинается Дуэт. Музыка у Бельмонта взволнованна, у Констанцы – спокойна и сосредоточенна. А вот что они поют:

“Бельмонт: О грозный рок! Какое горе!

И сердцу нет навек покоя...

Констанца: Ах, мой любимый, полно, не терзайся!

Что значит смерть? Она даёт покой.

Она с тобою вместе – переход к блаженству
вечному.

Бельмонт: Твоя душа не помнит зла, а я...

Тебе принёс я смерть...

И ты умрёшь из-за меня?

Констанца: Счастьем станет смерть моя.”

И дальше у **Констанцы:** «Мне не страшно, я спокойна».

Итак, женщина опять ничего не боится, а наш герой, пожалуй, дрожит. В музыке это тоже чувствуется. Вся патетика – в устах Констанцы, волнение и ужас – в устах Бельмонта. Просыпается старое ощущение: женщина сильна духом, мужественна. Она готова пожертвовать собой во имя любимого, готова постоять и за себя: дай ей оружие – заколет себя или обидчика. Мужчина ни и к о г д а не желает убить ни обидчика, ни себя, мало того: готов пожертвовать женщиной, если она не против. Он слаб духом, эгоистичен и инфантилен.

– В общем, в Опере «Похищение из сераля» всё психологично, правдиво, детализированно. Перед нами огромное революционное преобразование музыкальной драмы, приблизившее жизнь на сцене к действительной жизни. Психологический, хотя и опозтизированный реализм. И в

этом историческое значение, казалось бы, легкомысленного (в жанровом отношении) Зингшиля «Похищение из серала».

Дальше, как мы знаем, пошли одни шедевры – «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан», «Так поступают все», «Милосердие Тита», «Волшебная флейта». Оперы становились всё серьёзнее, поднимали всё более глубокие проблемы бытия.

– Качественно росли и герои – мужчины и женщины. Появлялись и новые типажи – Керубино, Дон-Жуан, Царица Ночи, Заратро.

Но неизменным оставалось отношение Моцарта к своим главным героиням. Они представляют собою некий совершенный в нравственном и духовном отношении тип (то же будет у Чайковского, Мусоргского и Римского-Корсакова, вознёсших «русский тип женщины» на недостижимую высоту). Но у немцев такой типаж не стал традиционным. Вспомним Генделя, Глюка, Вагнера, Рихарда Штрауса – в их Операх женщина зачастую или безнравственна, или несёт зло из-за своей слабости. То же наблюдается и у французских композиторов.

– Значит, Моцарт в этом отношении стоит особняком? Но за что же он так полюбил женщин?

– Всё началось ещё в детстве. Уже тогда мир чётко разделился для него на две половины – мужскую и женскую. От женщин мальчик видел лишь добро и ласку, даже королевы гладили его по голове и сажали на колени. Мужчины же казались какими-то фальшивыми. Одни ему не доверяли – вспомним, как архиепископ Сигизмунд запер десятилетнего Вольфганга в своём кабинете, не желая верить, что тот сам сочиняет. Другие презирали его, как провинциального недоучку – вспомним Глюка и Афлидžo в 1768 году. Третьи завидовали – вспомним Шоберта, позже Брунетти, Камбини и Кожелуха. Диктат тоже всегда исходил от мужской половины – тут отличились Коллоредо и собственный отец. Вольфганг же ощущал болезненную потребность в любви. По воспоминаниям современников он в детстве без конца спрашивал у всех «Вы меня любите?», и если ему, шутя, отвечали «нет», то впадал в истерику. Сам он, конечно, больше любил мать, кстати, он был и похож на неё. Приятная (её портил только крупный нос), изящная, хотя и немолодая блондинка (когда родился Вольфганг, ей было 36 лет), «голубых кровей» (её отец происходил из обедневших дворян), непосредственная, верная, прямодушная, музыкальная, с чувством юмора, опрятная, деликатная, наконец, добрая и ласковая – такой её видел сын. Рядом был строгий, властный, эгоистичный, угрюмый отец. Анна Мария хорошо пела, но давно оставила занятия вокалом – ей было не до этого. Она всецело пожертвовала собою ради сына, дочери, мужа. Особенно это показала её парижская поездка с сыном, когда она полгода безропотно днями сидела в тёмной комнатухе, пока не заболела и не умерла.

Отец же производил на сына всё более жуткое впечатление. Деспот, педант, строгий учитель – таким видел его Вольфганг дома. Он требовал от сына ежедневного отчёта во всех делах, следил за каждым его шагом. Зато перед сильными мира сего Леопольд на глазах у сына униженно заискивал, заводил интриги, лгал (например, постоянно врал, снижая возраст мальчика), лицемерил (отпускал музыкантам комплименты, сам же почти всех презирал). В своих письмах он предстаёт как недоверчивый, сухой, надменный тип. Леопольд вечно недоволен как людьми, так и сыном. Он часто бывал несправедлив к Вольфгангу.

Постепенно в сознании Вольфганга отец и Коллоредо слились в одно лицо и стали представлять враждебный мужской тип. Не подлежит сомнению, что в случае Моцарта налицо ярко выраженная «эдипова конфликтная ситуация». Этот длительный, вовремя неснятый конфликт привёл к тому, что Моцарт начал бессознательно идентифицировать всё лучшее, высоко-духовное с матерью. Он нашёл в ней свой идеал и хранил его, как абстракцию, в своём сердце. Вскоре всё это перелилось с одной стороны – в эротоманию, с другой – в безоговорочную идеализацию женщин. В его мозгу произошёл «перевёртыш»: женский тип начал представляться наиболее сильным, справедливым, жертвенным, идеальным, мужской – слабым, инфантильным и эгоистичным. Образы мужчин-диктаторов, которые ему приходилось воплощать в Операх, были ему глубоко антипатичны, поэтому они у него и не получались (вспомним Луция Суллу, Александра Македонского, Идомею).

А вскоре Моцарт начал и влюбляться в своих оперных героинь! Да-да, это очень заметно в отношении Сандрины, Заиды и Констанцы, не говоря о Графине, Сюзанне, Донне Анне и Памине. Недаром во многих книгах заостряется мысль, что именно находясь под влиянием образа Констанцы из своей Оперы, Вольфганг начал ухаживать за той девушкой, у которой оказалось такое же имя!

– По крайней мере, все либретто Опер, которые выбирал сам Моцарт, отличаются наличием сильной духом героини. Вот почему он и бросил потом начатые Оперы «Обманутый жених» и «Каирский гусь» – в их сюжетах не было его любимого типажа женщины. И обрати внимание: ни один из отрицательных женских персонажей у Моцарта так и не получился ярко-выраженным! Не стали полными «злодейками» ни Арминда, ни Электра, ни Вителлия, ни Царица Ночи. Моцарт по-своему жалеет таких героинь, и эта жалость передаётся слушателю.

– Сам же он так до конца жизни и мечтал о женщине с сильным характером, а она взяла и не встретила ему!

Но и с мужчинами не всё так просто. У Моцарта был и мужской идеал, хотя в нашем повествовании он ещё «не засветился». Вольфганг уже на пути к нему. И следующую прогулку мы посвятим поиску героя.

Между прогулками:

VI. Для кого сочинял Моцарт?

Маленький мальчик совсем недолго сочинял «для себя» и для забавы знакомых. С началом первых гастролей (1762 г) всё изменилось. Папа намекает сыну: коронованным особам, перед которыми они выступают, нужно посвящать и дарить сочинения, которые были бы им приятны. Первым таким даром стали Сонаты для клавира и скрипки К.6–К.9, адресованные французской принцессе Виктории и её главной придворной даме. Жанр дарственных сочинений определял папа. Так, если английской королеве Шарлотте нравилось исполнять партию клавесина в нетрудных Сонатах для клавира, скрипки (или флейты) и виолончели Иоганна Кристиана Баха, то папа уговаривает Вольфганга сочинить в подарок королеве именно такие Сонаты (К.10 – К.15). И обязательно шесть Сонат – так положено! Схожий цикл последовал чуть позже для голландской принцессы, но уже – лишь для клавира и скрипки (К.26–К.31). Возможно, Вольфганг посвятил бы время, ушедшее на создание этих 16 Сонат, более насущному: сочинению клавирных Концертов и клавирных Сонат для собственных выступлений. И не пришлось бы тогда в спешке обрабатывать клавирные Сонаты чужих композиторов для того, чтобы экстренно получить 4 клавирных Концерта-пастиччо К.37, КК.39–41 перед поездкой в Вену. Вольфганг с удовольствием сочинил бы их сам!

Но уже тогда, на заре своего сочинительства он понял: для карьеры важнее конъюнктурные сочинения! Вот почему всё написанное в «зальцбургский» период разделилось на три: сочинения по долгу службы; сочинения по заказу; сочинения с посвящением знатной особе, написанные «по папиному наущению». И почти ничего – по собственному побуждению, для души. Такие, не вызванные внешней причиной сочинения, можно пересчитать по пальцам: струнный квартет G-dur, К.80, написанный на итальянской границе «от скуки»; струнный Квintет B-dur, К.174; музыка к драме «Тамос, король Египта», К.173, клавирный Концерт №5 D-dur, К.175; Серенада D-dur, К.239, обетные Офферторий «Alma De creatoris», К.277, Градуал «Sancta Maria», К.273 и Месса B-dur, К.275. Зато и любил их Моцарт особой любовью. Так, детский Квартет К.80 он надставил позже очаровательным финальным Рондо и возил его партитуру даже в Париж в 1778 году, не желая с ней расставаться. То же и с Квintетом К.174. Недаром именно эти два произведения Вольфганг, руководствуясь собственным побуждением, переписал для нового друга, своего наставника-иллюмината барона Геммингена, и от души преподнёс ему на память.

Странное время выпало Моцарту: многие его сочинения вместе с посвящением уходят «в небытие». Вот он дарит свой Мотет «Exsultate,

jubilate», K.165 молодому кастрату Рауццини, с успехом исполнившему партию Цецилия в Опере Вольфганга «Луций Сулла». Рауццини – замечательный музыкант и подающий надежды композитор. Вольфганг, мысленно расставаясь со своим сочинением, старается лишь для него: пусть музыкальный гений Рауццини на равных воспримет гениальную музыку Мотета!

Вот Вольфганг «по папиному наущению» посвящает клавирный Концерт №8 C-dur, K.246 ученице Леопольда графине Лютцов. Прощай, Концерт: подарив его графине, Вольфганг потерял право на его исполнение! Больше замечательный Концерт №8 ни разу не прозвучал перед публикой! Но Моцарт был рад тому, что Концерт попал в руки прекрасной музыкантки, способной оценить его музыку. Обидна история с клавирным Концертом №9 Es-dur, K.271: гастролёрша мадемуазель Женом уговорила продать ей Концерт за ничтожную плату, от которой Вольфганг с трудом получил лишь половину, и увезла партитуру с собой. В результате сам Вольфганг потерял право исполнять свой гениальный Концерт и вынужден был раз и навсегда «забыть о нём». Но он был рад, что хотя бы сама виртуозка поняла музыку Концерта и оценила её по достоинству. Теперь для него становится правилом: если музыку заказал достойный музыкант, музыка должна быть на самом высоком уровне. Вот для кого он старается, а не для «плохослышащего» Коллоредо!

И в самом деле, «работодатель» Коллоредо отвратительно вёл себя: Мессы, церковные сочинения, Серенады, заказываемые им Вольфгангу к определённым датам, исполнялись лишь однажды и тут же забывались. Архиепископ никогда не предлагал Моцарту издать сочинения за счёт казны, как, например, предлагал князь Эстергази своему придворному композитору Йозефу Гайдну. Эстергази стал настоящим ангелом-хранителем Гайдна: сам заботился о публикациях и всячески рекламировал в Вене творения своего гения.

Коллоредо поступал наоборот, повторяя, что у него на службе есть несколько неплохих немецких музыкантов вроде Адльгассера, Михаэля Гайдна, Леопольда Моцарта и его сына Вольфганга, которым, однако, далеко до капельмейстера Джузеппе Лолли, хотя бы потому, что тот итальянец! А как злился Коллоредо, когда Моцарту поступали заказы со стороны! Мюнхенскому театру пришлось отдельно и неоднократно выпрашивать разрешение архиепископа на заказ Моцарту «карнавалных» Опер – «Мнимой садовницы» и «Идоменея».

Казалось бы, свобода, наступившая с переездом Вольфганга в Вену, сулила радужные перспективы. Правда, он сразу вынужден отречься от сочинения любимой церковной музыки, не получив доступа к её исполнению. Вот и ещё один неприглядный факт – все свои сочинения Моцарт должен создавать только в расчёте на чьё-либо исполнение! Он не может ничего сочинять «себе в стол» – это означало бы тратить время, так нужное ему для обретения популярности в Вене и для ...заработка, который тут же становится насущной проблемой «вольного музыканта»! Но всё равно, первые два года в Вене проходят у Моцарта со знаком «свободы». Он сочиняет фортепьянные Фантазии «сам для себя» – об этом раньше и не мечталось! «Сам для себя» пишет фортепьянные Концерты. Какой новой свободой дышат эти сочинения!

Однако проза жизни не заставляет себя ждать: вновь начинается полоса сочинений по заказу, теперь уже связанная с нехваткой средств.

Создаётся впечатление, что Вольфганг мечется, распыляя свой дар по всем существующим жанрам. Когда держишь в руках огромный том «Указателя Кёхеля», невольно задумываешься – как и когда Моцарт смог все свои сочинения записать чисто ф и з и ч е с к и? 14 лет странствий, длительные переезды, визиты, балы, репетиции, концерты, служба, семья, смена квартир, болезни, похороны, долгие масонские заседания, занятия с учениками, бега по издательствам – если вычесть всё это из его тридцатипятилетней жизни, много ли останется? Но он был феноменом во всем, в том числе и в быстрописании. Даже если сравнить его с плодовитыми Вивальди, Генделем, Бахом, Глюком, Гайдном (только бы не обидеть их!), то те писали многочисленные серийные произведения, опираясь на свои же готовые клише или выбирая себе лишь опробованные немногочисленные жанры. Такого размаха творчества, как Моцарт, не испытал ни один из них, какими бы великими они ни были. Хотя времени у них было в 2 раза больше (см. даты жизни перечисленных великих композиторов)! И уж подавно у Моцарта не было времени на бесчисленные черновики и эскизы – эти атрибуты великого Бетховена! Каждому – своё. Но то, что мы имеем у Моцарта, почти не поддаётся описанию, поскольку всё это – разноликое, разностилевое, разнородное и разнообразное в самом весомом значении этих слов: 52 жанра! Перед нами стоглавый универсальный змей: отсеки ему одну голову – её тут же заменит другая. Проникая во «все щели» и в каждом жанре находя новые лазейки, все эти головы равновелики по жизнеспособности, конкурентны, агрессивны, и главным среди них искать бесполезно. Моцарт велик в любом жанре, за который бы ни взялся, а если берётся, то сочиняет в нём быстро и четко, как компьютер. Как будто он всю жизнь работал именно в этом жанре, и ни в каком другом!

И вот этот «компьютер» в 1781– 1785 гг. заработал, как безостановочный конвейер. Сначала невинные «подношения» ученикам: фортепьянные Концерты №14 и №17 для дочери торгового агента Барбары Плойер, Концерт №18 для крестницы императрицы Марии Парадиз, скрипичные и клавирные Сонаты для «богатеньких» Жозефины Ауэрнхаммер и Терезы фон Траттнер. По крайней мере, посвящать эти опусы Моцарту приятно, потому что перечисленные пианистки – превосходные музыкантши, способные оценить его шедевры.

Полны искренности и свободы 6 струнных Квартетов, посвящённых Й.Гайдну. Но и тут есть маленький «конъюнктурный расчёт»: только благодаря протекции Гайдна эти Квартеты могут быть изданы! Иначе бы их не приняли к печати ни за что! Так же Моцарт старается и для ценителя музыки, брата по масонской ложе Михаэля Пухберга, сочиняя для него свои гениальные фортепьянное Трио E-dur, K.542 и струнное Трио, K.563. Он уверен: Пухберг сделает всё, чтобы издать его сочинения! Ещё трое мужчин-музыкантов получают от Вольфганга подарки: кларнетист Штадлер, валторнист Лойтгеб и альтист Готфрид фон Жакен. Они могут способствовать популяризации его музыки, и в этом глубинный смысл подарков!

Но, в основном, дарить свои творения Моцарту приходится женщинам – по той простой причине, что женщины в ту пору учились музицированию чаще, чем мужчины. Особенно это характерно для Вены, где каждая знатная представительница женского пола просто обязана была музицировать! Ну как не посвятить четырёхручную Сонату C-dur симпа-

тичным сестрам Нанетте и Бабетте Натгорп, постоянным гостьям музыкального салона Готфрида фон Жакена? Не остались без внимания и приезжие знаменитости: Реджина Стринназаки, Алоизия Вебер, Селина Стораче, Жозефина Душек, Луиза Вильнёв, Феррарези, Марианна Кирхгеснер и другие. Все эти женщины – прекрасные музыкантши, и чем лучшим музыкантом была женщина, тем лучшее посвящал ей Моцарт произведение!

А что же жена Моцарта Констанца? На первый взгляд она кажется достойной кандидатурой для посвящений: хорошая певица и неплохая пианистка. Но в первые же дни супружеской жизни Вольфганг разочаровывается в ней, как в музыканте. Нет-нет, Констанца музыкальна и даже любит Фуги Баха! Но – чрезвычайно ленива. Она не способна разучивать пьесы, играть или петь подолгу. Ей быстро всё надоедает. Моцарт писал много музыки по её просьбе, но так толком ничего ей и не посвятил, потому что ничего ...не закончил! Хотя бы Сонату «Софи и Констанца» K.400, четырёхручные Сонаты G-dur K.357 и B-dur, K.375-с, скрипичные Сонаты K.402 и K.403, массу Фуг, и самое главное – Большую Мессу c-moll K.427, которую Моцарт писал, во-первых, по обету, данному в честь женитьбы на Констанце, во-вторых, в этой Мессе она попросила себе партию сопрано (и действительно, дальше её все время исполняла). У Моцарта было время, было всё, чтобы закончить эту грандиозную Мессу, в конце концов, это было даже делом чести: первое исполнение намечалось в Зальцбурге, где Моцарт не появлялся два года, перед отцом и друзьями-аристократами. Но он не закончил Большую Мессу ни за что (пришлось конец дополнять номерами из другой Мессы)! Загадка таинственного поведения Вольфганга так и не разгадана, ведь он не любил бросать почти завершенные вещи! Всё дело тут, видимо, в его отношении к Констанце. Не хотел он ей ничего посвящать, да и всё тут! Видел, наверное, в ней плохую исполнительницу, а это качество для него было самой важной оценкой любого человека. Он всегда делил всех людей на хороших и плохих музыкантов, независимо от их заслуг другого рода, и никакие дружественные или любовные отношения не могли повлиять на это разделение людей по музыкальным способностям.

И всё же, именно благодаря Констанце, после долгого перерыва появляется законченное и абсолютно не конъюнктурное сочинение – «Маленькая ночная серенада», K.525, написанная Моцартом к пятилетней годовщине свадьбы. Как и следовало ожидать, она нигде не исполняется и не издаётся. «Своё» – лишь «себе»! Так «себе» она и остаётся, чтобы достаться уже будущему!

С ужасом приходится констатировать: в «венский» период Моцарт, совсем как прежде в Зальцбурге, в ущерб своим пристрастиям вынужден был вновь заниматься конъюнктурой – посвящениями, заказами, сочинениями для вельможных Академий, рассчитанными на вкусы легкомысленной венской публики. За что боролся – на то и напоролся! Даже не заказанные двором Оперы на найденные самим Моцартом сюжеты – «Свадьба Фигаро» и «Дон-Жуан» – во многом оказались «не свободными»! Во-первых, их пришлось создавать с лихорадочной быстротой (чтобы не опередили другие!); во-вторых, по старинке угождать певцам, сочиняя дополнительные Арии, в ущерб хоровым и балетным сценам, которым почти не осталось места; в-третьих, заканчивать Оперы весёлыми совместными Водевильями (опять же по просьбе певцов), противоре-

чащими финальным сценам.

Лишь крохи «венского» периода творчества (как и «зальцбургского») Моцарт обратил «к себе» и «к потомкам». Это фортепьянные Концерты №№20–27, фортепьянные Фантазии КК.394–397, Фуга для двух клавиров К.426, фортепьянные Рондо, К.511 и Адажио, К.540, струнные Квинтеты К.515, К.516, скрипичная Соната К.526 и три Симфонии «Великой параболы» К.543, К.550, К.551. Создавая их, Моцарт ни под кого не подстраивался, не насилдовал себя требованиями моды или доступности, диктуемые издательствами. Похоже, он сочинял их, подгоняемый лишь внутренним побуждением и желанием самовыразиться. Вольные птицы свободного полёта!

Но тут же нужно оговориться: написанные по заказу сочинения Моцарта в 90% случаев ничем не выдают своей «подневольности». Невозможно назвать неискренними, подневольными сочинённые исключительно ради денег Пьесы для механического органа КК. 608, 594, 616, флейтовые Квартеты и Концерты, Балет «Безделушки», вставные Арии 1775-1776 годов, Реквием! Моцарт не способен на ремесленничество: он всегда побуждаем высочайшей требовательностью к самому себе, взглядом со стороны, оценивающим свои творения. Он как будто предчувствует, что его сочинения по заказу или «на случай» станут таким же достоянием вечности, как и порождённые собственным волеизъявлением. Одна фраза из его письма от 14 февраля 1778 года нам всё объясняет: «Конечно, марасть бумагу я способен целый день напролёт; но ведь написанная вещь выходит в свет, и тут уж мне не хотелось бы краснеть за то, что на ней стоит моё имя».

Представим себе: Моцарт живёт в конце XIX века. Композиторы вольны в своих пристрастиях и сочиняют когда хотят, сколько хотят (по времени) и что хотят. На какие бы жанры кинул свой взор Моцарт, что бы оставил, а чем бы занялся? Уж точно он не растрачивал бы себя на бесконечные «подарки» в виде Песен, концертных Арий, вокальных Канонов, Дуэтов, Терцетов, клавирных Вариаций, сочиняемых для двора многочисленных циклов Менуэтов, Контрдансов и Немецких танцев – а ведь все эти «прикладные сочинения» составляют почти половину его «венского» наследия!

Без сомнения, он бы занялся «серьёзной» (в смысле: философской) Оперой и духовными сочинениями (неважно, церковными или масонскими). Эти жанры к концу жизни стали для него первостепенными. Наверное, не забросил бы он и жанры фортепьянных Концертов, клавирных Ансамблей, Симфоний и струнных Квинтетов, в которых чувствовал себя исключительно уверенно. А может быть, он снова вернулся бы к фортепьянным Фантазиям и четырёхручным Сонатам. Как знать...

Прискорбно, но гениальный творец до конца жизни так и не был волен в своих пристрастиях. Вечная конъюнктура, вечная мешанина жанров! И вечная спешка! Иное ожидало, например, Гайдна и Бетховена! Захотел Гайдн – и в достойном спокойствии создал Оратории «Времена года» и «Сотворение мира»: никто не подгонял! Захотел Бетховен – и медленно-премедленно написал Девятую Симфонию и поздние Квартеты: никто не торопил! А Моцарту не повезло – он попал в дурацкую среду, не ценившую свободу воли творца. Если бы ему дали волю и время...

Прогулка XXI (по Операм в поисках героя)

– Листочек, мы приблизились к одной из самых больших Оперных Галактик – Галактике «Идоменей», К.366.

– Разве «Идоменей» – самая большая Опера Моцарта?

– Нет. Но каждая из её огромных Звёзд окружена не только планетами, но и слоем мистического тумана, поэтому Галактика и разрослась вширь, как ни одна другая на небосклоне Вселенной. Общий колорит махины «Идоменей» совершенно не поддаётся описанию – тут и морская синева, и чёрные тени, и призрачно-белёдые, холодные облачные скопления, сокрушаемые обжигающим ультрафиолетом молний.

– Неуютная, беспокойная, не людская атмосфера!

– Ещё бы, до сих пор грозный бог Нептун не может успокоиться, что на его могущество посягнули люди! «Идоменей» – первая Опера-seria Моцарта, в которой принимает участие бог. Хотя Моцарт соприкасался с «божественной» тематикой в театральных Серенадах, но впервые лишь в Хорах «Тамоса», посвящённых богу-Солнцу, намечился настоящий интерес к этой теме. С тех пор всё «божественное» вызывало в нём священный трепет и неизменную серьёзность. Ознакомившись с сюжетом «Идоменей», Вольфганг понял – это знак судьбы.

– Разве он не сам выбрал сюжет?

– В том-то и дело, что не сам! Мюнхенский двор, заказавший Моцарту в 1774 году Оперу-buffa «Мнимая садовница», теперь решил доверить ему Оперу-seria для карнавала 1781 года. Старое французское либретто Данше, написанное ещё в 1712 году, представляло пятиактную лирическую трагедию. Оно нуждалось в критическом пересмотре и расстановке новых смысловых акцентов согласно современным требованиям. Переработчиком либретто мюнхенцы сами выбрали аббата, придворного капеллана в Зальцбурге Джамбаттиста Вареско, который до Зальцбурга служил в Мюнхене и был основательно знаком с местными условиями.

Вареско сократил устаревшее либретто до трёх действий, изменил трагическую концовку на благополучную, оживил любовную интригу с помощью ввода партии Электры, ввёл много Хоров согласно последней французской моде, в общем, отличился. Но если бы он знал, какую «весёлую жизнь» себе уготовил, связавшись с неумным и своенравным молодым композитором Моцартом!

Самого содержания Вольфганг не коснулся, и оно выглядит так: в I действии Илия, дочь троянского царя Приама, находящаяся в плену на острове Крит, горюет о своей родине и потерянной семье. Сын царя Крита Идоменей Идамант, узнав, что отец вскоре вернётся из военного похода, на радостях дарует свободу всем пленным, в том числе и Илии, в

которую влюблён. Троянки славят Идаманта, недовольна лишь гостящая на Крите Электра, дочь погибшего царя Агамемнона, которая любит Идаманта и ревнует его к Илию. Наперстник царя Арбас приносит тревожную весть: на море шторм, и корабль с Идомеенем никак не может причалить. С корабля слышны крики умоляющих о пощаде бога Нептуна. В это время Идоменей клянётся принести в жертву Нептуну первого человека, которого встретит на берегу. Шторм отступает. Корабль врезается в прибрежную скалу, и находящиеся на нём достигают берега вплавь. Вот почему Идоменей оказывается на берегу один, без свиты. Первым Идоменей встречает Идаманта. Глубоко потрясённый, царь запрещает сыну следовать за ним. Между тем, воины торжественно входят в город.

Во II действии Идоменей, полный отчаянья, ищет выхода. Арбас предлагает отослать Идаманта в Грецию, на Аргос, где уготован престол Электре, на которой Идоменей решает женить сына. Повинуясь воле отца, Идамант с Электрой всходят на корабль, их провожают воины и жёны моряков. Поднимается страшный шторм, и из морской пучины всплывает огромное чудовище, посланное Нептуном. Жители спасаются бегством.

В III действии Илия жалуется ветрам на свою безнадёжную любовь к Идаманту. Неожиданно приходит сам Идамант, и следуют взаимные признания. Их застают Идоменей и Электра. Назревает конфликт. Предваряемые Верховным жрецом Храма Нептуна представители народа требуют от Идомееня исполнить клятву и назвать жертву. Наконец, Идоменей называет своего сына, и скорбь охватывает народ. Начинается подготовка к жертвоприношению. Все ждут Идаманта, и он приходит с радостной вестью о том, что умертвил чудовище. Однако это не меняет дела, и Идоменей поднимает клинок на сына. Вбежавшая Илия останавливает занесённую над Идамантом руку: она готова умереть вместо него. Раздаётся голос Оракула Нептуна: Идоменей должен отказаться от трона в пользу Идаманта, которому надлежит соединиться с Илией. Разгневанная Электра убегает, угрожая самоубийством. Идоменей выражает свою покорность и покидает Храм. Народ славит Идаманта и Илию.

– Сюжет, конечно, значительно превосходит предыдущие сюжеты *Opera-seria*, попадавшие Моцарту. Все его коллизии оправданы, он логичен и в то же время не стереотипен. Но Моцарту этого мало. После «Луция Суллы» и «Мнимой садовницы», позорные либретто которых он спас лишь своей музыкой, Вольфганг больше не желает подстраиваться ни под кого. По существу, он вмешивается во все детали текста Вареско. Ничто не остаётся незамеченным. Снова и снова пристаёт он к терпеливому аббату. Текст укорачивается, слова изменяются. Моцарт жертвует целыми Ариями, лишь бы укоротить текст и придать действию динамики. Всё это наглядно запечатлено в его письмах к отцу.

Когда пришла очередь печатать либретто (которое в виде буклетов с полным стихотворным текстом выдавалось зрителям), Вольфганг упрашивал интенданта театра издать весь текст Вареско без купюр, чтобы не обижать старательного поэта. Но дирекция настояла на публикации в буклете только фактически исполняемого текста, иначе бы слушатели попросто запугались. Можно представить себе обиду Вареско, обнаружившего в буклете лишь крохи от своего первого варианта. Моцарт многое вычеркнул, а многое переделал, даже не поставив в известность

либреттиста! Его смелость была оправдана желанием сконцентрировать действие, лишить его противоестественных длиннот традиционной Оперы-seria. И в целом это ему удалось.

– Уже Увертюра D-dur демонстрирует желание Моцарта во всём быть кратким. Безудержное модулирование начинается прямо с главной партии. Мажорные проблески тотчас сменяются зловещими минорными тенями. Изобилие эмоций и красок закономерно: Моцарт пытается передать изменчивый нрав бога Нептуна, готового и казнить, и миловать. Стихия грозно-божественной «кары небесной» с самого начала заявлена как основной образ Оперы. Она характеризуется настойчивым лейтмотивом, восходящим по ступеням тонического трезвучия. Трехзвучный лейтмотив, как «сверхтема» Рока, и дальше пронизывает всю Оперу, правда, иногда меняются лад и направление движения. Сверхтема Рока не связана конкретно ни с персонажами, ни с определёнными аффектами: она возникает там, где речь идёт о гибельных или спасительных решениях.

– Осознанное введение лейтмотива говорит о том, что музыкальный драматург Моцарт «созрел» для новых, революционных преобразований. Ни у Глюка, ни у итальянцев не было и попытки объединить музыку с помощью лейтмотива.

Сама же Увертюра, несмотря на лаконизм, грандиозна. Её основной образ передан на редкость натуралистично: слышны грозовые раскаты, грохот огромных волн, обрушивающихся по повелению Нептуна на корабль Идомена. От первого до последнего звука Увертюры проникнута трагическим пафосом, лишь на мгновение перебиваемым трепетной лирикой побочной темы в a-moll. Женственная мягкость этой темы словно предвосхищает появление Илии, с которого и начинается действие Оперы. Эта восхитительная, словно порхающая над морем тема, однако, более ни разу не появляется, отчего у слушателя создаётся ощущение недосказанности, а тревога лишь усиливается. Окончание странно усечённой репризы Увертюры ещё беспокойнее – оно всё время колеблется между D-dur и d-moll, как бы не находя разрешения. Наконец, словно уставшая от борьбы музыка поникает на органном пункте, превращая D-dur в доминанту к g-moll. С Речитатива Илии g-moll и начинается действие.

– О, этот Речитатив многого стоит! Представь себе, четверо главных персонажей – цари и царевны. Опера-то вот о чём: кто из них наиболее царственен – тот и есть главный герой! Потому что только к такому прислушаются боги! Так вот, кроткая Илия, которую замыслил Вареско, музыкально оказывается совсем другой: её страдальческие реплики сопровождаются оркестровыми дополнениями в духе Мелодрамы Гомаца из только что написанной «Заиды». И эти дополнения не говорят ни о какой кротости царевны (она лишь притворяется кроткой!); мы становимся свидетелями её мести, ревности, ненависти, а потом уже любви. Твёрдость духа Илии в том, что она в силу своей истинной царственности умеет разумно обуздать неподобающие в её положении чувства! Речитатив Илии как раз и представляет нам эту борьбу чувства и долга. Долг побеждает. Начинается выразительнейшая Ария Илии №2 g-moll. Ностальгически страстные воспоминания о Греции то и дело перебиваются рассуждениями о сегодняшнем положении царевны: кто она, безропотная пленница или равноправный борец за высшие регалии? Илия никогда не

забывает, что она царица, и её нежные уста чаще говорят о политике, чем о любви. Примером тому служит и её вторая Ария №11 Es-dur из II действия. С аристократической учтивостью Илия вроде бы всего лишь благодарит Идоменея за доброе отношение к себе, а на самом деле дипломатично пытается выяснить, друг он ей или враг. «Ты стал мне отцом», – вкрадчиво поёт Илия, ожидая реакции царя.

– Вдумаемся: она ещё не призналась в любви Идаманту и не вступила в открытую борьбу с соперницей, но перед этим желает заручиться сочувствием и поддержкой Идоменея. Истинная дипломатка! В отличие от порывистой Электры с её «прогневшей» царственностью, Илия взвешивает каждое слово и каждый шаг. Видимо, Моцарт придавал исключительно важное значение этой Арии. Музыкально она решена в экстравагантной манере – в неё введены четыре концертующих инструмента: флейта, гобой, валторна и фагот. Яркие реплики духовых являются провозвестниками тайных сердечных желаний Илии и относятся как бы к скрытому, внутреннему голосу царицы, не достигающему ушей царя (схоже с оркестровым комментарием в «Заиде»). А царь-то слышит лишь выразительный вокальный монолог, полный томления и трепета, в духе Арии Тамино «с портретом» (и тональность та же – Es-dur). При этом во втором, самом выразительном разделе Илия выделяет фразу «Крит – мои любимые места» (какое лукавство – только что в одиночестве она то же самое пела о Греции!). Добавляется синкопированный ритм, означающий душевное возбуждение, и царица снова выделяет «любимые места», причём смысл слова «amogoso» («любимый») совершенно определённо связывается с «амог»: то есть с любовью Илии к Идаманту. Происходит «эффект 25 кадра»: повторными репликами Илия заставляет звучать «amogoso» в сердце Идоменея. Девушка усугубляет психическое воздействие на царя обращением к минорным тональностям, да каким: c-moll, es-moll и b-moll! А скачки на септиму, секундовые вздохи и хроматизмы ещё и ещё поддают моцартовского напора. Настоящая психическая атака!

– Представь себе, что даже стойкий ариец Аберт подвергся этой психической атаке, иначе бы не посвятил 4 страницы своего трактата бесподобной Арии Илии №11.

Третья Ария Илии №19 E-dur, открывающая III действие Оперы, начинается с печально-сладостного Речитатива. Илия опять одна. Теперь ей дарована свобода, но почти отнята любовь. Но и жалуясь «ветерочкам и цветочкам» на свою безнадежную любовь, она ни на секунду не теряет самообладания. Её терпение вознаграждено: Идамант готов послушаться отца ради её любви. Но и в нежном Дуэте согласия с любимым (№20) Илия не даёт своему чувству затмить разум. Её обращение к Идаманту сердечно, но в нём нет и доли той упоительной моцартовской чувственности, которая обычна для его любовных Дуэтов (вспомним Аспазию с Сифаром, Заиду с Гомацем). Даже финальное самопожертвование Илии – никак не акт безрассудства, но по-царски взвешенное решение. Итак, самый лирический персонаж Оперы оказывается самым волевым. И самым царственным!

– Так недолго превратить образ Илии в подобие царственного манекена! Но она живой человек, причём любимый своим создателем. Послушаем предсмертный Речитатив Илии. Её пение сопровождается хроматической секвенцией, состоящей из ряда энгармонических модуляций: e-moll>d-moll>c-moll>b-moll. Что-то знакомое, мало того – знаковое!

– Да-да, узнаю: так устроена последовательность тональностей гениального I раздела фортепианной Фантазии c-moll, K.475, которая через 5 лет представит нам картину постижения жизни и смерти. Сущность Илии окончательно очистилась, перешла в состояние катарсиса. Её предложение умереть вместо Идаманта вовсе не поза: она не может поступить иначе, потому что её душа чиста и возвышенна от переизбытка «голубой крови». Илия – осуществлённая мечта аристократа Моцарта!

– Обратную сторону представляет безрассудная Электра, в чью голубую кровь явно подмешался демон. Свидетель тому – её первая Ария №4 d-moll (вот он наш, уже привычный сатана!). Недаром в тот момент, когда Электра призывает фурий, появляется «тема Рока», причём нисходящее движение и скачки на дециму придают ей особо зловещий характер. Ария написана на одном дыхании, пафосно и страстно. Чего стоит уже вступление: за извилистыми фигурациями флейт словно выползают змеинные головы фурий, а трели скрипок довершают их демонический портрет. Вокальная партия превращена в восклицания, выкрики, поддерживаемые резкими ударами всего оркестра. Колоратура отсутствует – не до неё! Ничего подобного ни у итальянских композиторов, ни у Глюка не могло бы и встретиться – перед нами само воплощение страстного, бунтующего Моцарта. Совсем близко к леди Макбет, Эболи и Амнерис! Сравнение с вердиевскими страдающими злодейками оправдывается и дальше. Но вернёмся к Арии. Электра словно накликает беду: её Ария переходит в Хор кораблекрушения №5. Вернее, она составляет единое целое с ним, незаметным спуском переводя d-moll в c-moll и повторяя в нём «сверхтему Рока» Оперы – нисходящий ход по трезвучию. Впечатление таково, что именно Электра, колдуя, как ведьма, организовала всё то, что произошло дальше! Она добилась такого поворота событий, который был ей выгоден, и действие пошло по её сценарию! В Арии №13 (символический номер!) Электра празднует свою победу: Идамант уже почти завоёван! Вольфганг прибегает к явной пародии: Ария получилась предельно гладенькой, итальяно-французской. Этот, уже чуждый Моцарту идеал означает одно: Электра «скатывается» до пошлости, до кичливой самоуверенности. Она зазналась, а этот грех страшнее других!

– Но реальное развитие событий словно «протрезвляет» заблудшую. Звучит парадный марш, и Идомея подводит к Электре своего сына, повинующегося приказу отбыть на Аргос вместе с новой невестой. «Блюдечко с голубой каёмочкой» не состоялось – Электра по выражению лица Идаманта понимает, насколько нелюбима. Что делает женщина? Плачет? Замыкается в себе? Бунтует? Ни то, ни другое! Она делает вид, что не замечает презрения Идаманта, тут же вырабатывая новую колдовскую тактику – опьянить его собою хотя бы на время, пока всё устроится. Как? Послушаем её Соло в очаровательном «Хоре моряков» №15. Фактически это самое красивое женское Соло во всём творчестве Моцарта! Оно действительно опьяняет! Просто не верится, что эта чарующая кантилена принадлежит Электре: ничего подобного мы больше никогда не услышим ни у Моцарта, ни у кого другого! Абсолютная, божественная красота!

– Райское Соло знаменует переломный момент в судьбе Электры: Нептун больше не повинует её колдовству и тут же устраивает незапланированный Электрой шторм, да ещё и с появлением морского чудо-

вища. Как посмела Электра своим пением спорить с божественными Сиренами!

– Нежданный провал словно лишает Электру точки опоры, дальше она представляет собой жалкое зрелище. В решающем Квартете №21 бывшая колдунья лишь подпекает озадаченному любовью Или и Идаманта Идоменею. Конец Электры уже здесь предсказан – ей необходимо самоустраниться.

Но перед этим героиня сходит с ума. И Моцарт начинает жалеть её. Она появляется вновь лишь в самом конце Оперы, когда Илия и Идамант соединяются по приказу Оракула Нептуна. Электра вне себя: её Речитатив рисует картину преисподней, полную отчаянья и воплей. Выкрики царевны, призывающие фурий, похожи на визги, они прорываются в самый высокий регистр. За яростью слышны боль, скорбь, любовь. «Ария отчаянья» №29 c-moll приводит всё к общему знаменателю – Электра готова к самоубийству. Состояние аффекта, в котором она находится, передано предельно натуралистично. Уже во вступлении Арии слух обескуражен непривычным разгоном темпа, как будто ритм сердцебиения Электры учащается до бешеного. «Из-за Ореста, Аякса столько мук в моей груди» (она обвиняет старшего брата и известного героя Трои, считая их виновниками её пребывания на Крите)! Задышающиеся короткие фразы поднимаются всё выше, музыка становится всё напряжённее, жесточеннее. Лишь на время смягчает её остроту побочная партия с подчёркиванием ходов V–III↓–I↓ (тема Рока) на слове «dolore» («боль, скорбь»), за которыми скрывается любовь. Печальным гобойным злом повторяет каждое «dolore» комментатор Моцарт. Он сочувствует Электре даже больше, чем Илии. «Девушка не виновата – это любовь лишила её рассудка», – слышится в чутком оркестровом комментарии Моцарта. Новый взрыв эмоций – и в Коде рыдания героини смешиваются с визгливым нервным смехом, иначе это не назовёшь! Интересно, у кого из женщин в жизни Моцарт мог наблюдать такую патологическую истерию? Сколько ещё оперных героинь за двести лет сойдёт с ума, но чтобы вот так, явно напрашиваясь на смирительную рубашку, не припомнить! В припадке бешенства Электра убегает, чтобы покончить с собой, и оркестровая ригурнель с громом литавр буйным вихрем несётся за ней, не в силах остановить. Как ни странно, в этой потрясающей Арии нет ни одного типичного для Оперы-*seria* средства выразительности: ни колоратур, ни огромных скачков, ни бравурных кадансов. Электра выплеснула своё отчаянье единым потоком, без передышки, на пределе физических возможностей, и мы её как будто увидели: тонкокурокая растрёпанная шатенка лет 25-30 с заострёнными чертами лица и тёмными кругами под глазами. Вот что умеет музыка Моцарта!

– На очереди «мужская половина» Оперы. И, прежде всего тот, чьим именем и названа Опера – царь Крита Идоменей, герой Троянской войны, после удачной военной кампании возвращающийся на родину. За плечами 10 лет военных походов, закаливших царя. Он просто обязан быть сильным и мужественным! И обязан быть главным героем. По количеству Арий и вообще пропетой им музыки Идоменей действительно занимает лидирующее положение (объём его партии в 2 раза превышает объёмы партий Идаманта, Или, Электры). Но чем дальше знакомит нас Моцарт с Идоменеем, тем больше сомнений возникает в его «заглавности». В облики царя и героя нам представлен слабый человек, лишённый

истинной царственности и героизма. Спасая свою жизнь, он даёт варварский обет о принесении человеческой жертвы (не царственный, не гуманный, безнравственный поступок), а потом в отчаянии бросает обвинение роковой силе судьбы. Он становится преступником и жертвой, тираном и рабом одновременно – то есть антигероем!

– Мятеж и смятение – основные состояния Идоменей. Как ни странно, это сближает его с истеричной Электрой. Однако для характеристики Идоменей Моцарт пользуется совсем иными средствами, чем в партии Электры. В отличие от неё, партия царя как раз полностью согласуется с канонами *Оперы-seria* и написана по законам «партий диктаторов». То есть Электра более индивидуально-человечна, а Идоменей более схематичен.

– Всё же попробуем рассмотреть признаки его индивидуальности. Герой появляется на сцене поздно, лишь в середине I действия, когда зрители уже детально ознакомились с подробностями положения дел на Крите из уст Илии, Идаманта, Электры, Арбаса.

– То есть мы-то уже всё знаем, а прибывший царь – ничего. Он и так в растерянности, один на пустом берегу, к которому чудом добрался вплавь после кораблекрушения. В своей первой *Арии №6 C-dur* он пытается осмыслить то, что произошло с ним. Слушателя не должно обмануть спокойно-замедленное начало Арии: Идоменей чувствует себя, словно вернувшимся «с того света», он будто бы во власти духов умерших, приблизившихся к нему в ожидании смертельной развязки. Перед нами типичная *Ария-отбга* с духовыми, отвечающими на сладкозвучное пение тапробными голосами. Лишь с трудом Идоменей отгоняет от себя видение потустороннего. Новый раздел Арии, *Allegro*, поворачивает музыку в *coll.* Возбуждение царя возрастает при мысли о данном Нептуну обете. Он понимает, что совершил нечто недостойное, и в сопровождении появляются первые признаки испуга – учащённые синкопы. В конце Арии Идоменей прячется, словно отгораживаясь от действительности, не желая ничего знать и никого видеть. Но от судьбы не спрячешься: появление Идаманта возвращает царю почти утраченное чувство реальности. Испуг силён, нервные дерганные фразы следующего за Арией *Речитатива* при узнавании сына натуралистично передают чувство животного страха, пронизавшего душу царя. Он не разрешает сыну следовать за ним, и за этим кроется погнутение рассудка (недаром у духовых в это время снова звучат голоса «с того света»). Отогнав от себя сына, он тешишь мыслью, что ничего страшного не случилось: авось, Нептун не заметил их встречи!

Вторая Ария Идоменей №12 D-dur, самая протяжённая в *Опере*, так же оторвана от действительности, как и первая. Она представляет собою типичную итальянскую *Арию-сравнение*, в которой своё состояние герой уподобляет морской стихии. После предыдущей, поэтической и глубокой Арии Илии, представшей перед царём, *I раздел* Арии Идоменей производит холодное и формальное впечатление, несмотря на большое, бурное, ярко оркестрованное вступление. Virtuозные протяжённые колоратуры на слове «*volate*» («летите») введены специально для прославленного тенора Раафа, которому предназначалась партия Идоменей. И быть бы этой Арии стереотипно-итальянской, если бы не её *средний раздел*. Внезапно, после каданса в *A-dur* Моцарт двумя короткими, неистовыми ударами модулирует в *F-dur*, создавая ощущение полного душевного

крушения, когда кажутся поверженными все устои. Со словами «Fieo Nimo!» («Жестокий идол!») возникает впечатление полной сумятицы. Царским достоинством тут и не пахнет. И всё же Моцарт замыкает всю Арию репризой I раздела, снова возвращая Идоменею неподобающий его положению парадный лоск.

– Не пошёл ли он здесь по пути своей прежней трактовки диктаторов вроде Луция Суллы и Александра Великого?

– В это можно было бы поверить, если бы не происходящий затем решающий перелом в психике нашего героя во время хоровой Сцены №17, связанной с началом бури и появлением чудовища. До этого Идоменей всё ещё не верил в возможную месть Нептуна. Он намеренно отгораживался от действительности. Появление чудовища окончательно пробудило царя. Царственная маска тут же спала с его лица, и мы благодаря Моцарту увидели, что он – и самый обычный человек со своими слабостями и страхами, и любящий отец. У Моцарта ведь не бывает только белого или только чёрного. Он любит всех своих героев, «влезает в шкуру» каждого, а потому жалеет и желает оправдать. Начиная с этой Сцены, Вольфганг всё больше очеловечивает Идоменея. «Который преступник?» – четырежды спрашивает царя разгневанный народ. И, словно задыхаясь, Идоменей в ответ выкрикивает своё желание умереть. Какой боли полно его моление за невинных и обвинение, которое он бросает богу! Идоменей давно пал в наших глазах, но в своём монологе он так хочет вновь завоевать к себе любовь и уважение!

– В сущности это не монолог, а грандиозный диалог между Идоменеем и Нептуном. Грозный бог морей во всей Опере не произносит ни единого слова, и однако постоянно присутствует в оркестре, начиная с Увертюры. Вот и в этом аккомпанированном Речитативе слышится его роковое, звучащее у медных духовых «нет!» в ответ на мольбу пощадить невинную жертву. Удивительный пример музыкальной речи без слов!

– И вот уже в своей Молитве с хором №26 F-dur Идоменей представляет волнующий образ невыносимо страдающего отца. Кантилене солиста совершенно в итальянском духе (будущий Верди) свойственна особая сердечность в сочетании с величайшей просветлённостью. Бесподобна инструментовка: на фоне струнных аккордов *pizzicato*, имитирующих арфу, парят духовые в виде мелькающих переключек. Волшебному звучанию оркестра соответствует и волшебная, благородная линия вокальной партии. И всё это – на фоне эзотерического, сакрального хора жрецов. Изумительно красиво начало среднего раздела Молитвы после замедления первого хорового рефрена: как будто божественные крылья подхватывают кантилену, не давая певцу прервать дыхание после выдержанной высокой ноты!

– Почему же трагическая молитва не звучит, как ей и подобает, в миноре?

– Потому что Идоменей находится в состоянии «очищения», он старательно возвышает свою душу, примиряя её с волей бога. Всё это напоминает мистерию высшего порядка. Вот почему и дальше, в Речитативе №30 и Арии №31 у Идоменея слышны интонации из высшей духовной сферы Заратро. Идоменей уже не царь: по велению Нептуна он развенчан и передаёт свою корону сыну. «Люди! Вам последнее решение», – как кротко, самозабвенно звучат реплики умиротворённого отца, обращённые к народу! И следующая Ария №31 полна той же кротости,

словно вызывающей к всепрощению. Известно, что Раафу особенно нравилась эта полная благородства Ария, которую Моцарт дважды переделывал, следуя пожеланиям певца. Но восторг Раафа оказался преждевременным – перед премьерой Моцарт вычеркнул таким трудом обретенную Арию, исходя из драматургии. Идоменей должен уйти с арены, как только перестал быть царём, и незачем народу слушать его запоздалое извинение! И в самом деле, всегда ведь было так: «король умер. Да здравствует король!». Народу уже не до него, он – прошлое, Идамант – будущее.

– Итак, несмотря на изначальное причисление образа Идоменея к типу венценосцев-преступников вроде царя Эдипа или Бориса Годунова, Моцарт даёт шанс своему герою спасти свою душу благодаря добровольному решению сына уничтожить чудовище и искупить грех отца на плахе.

– Сын спасает отца, и тот не становится ни убийцей, ни самоубийцей, а лишь отвергнутым изгоем «просвещённого» общества. Моцарт оставляет Идоменея духовно слабой личностью, обречённой на вечные муки совести.

– Значит, истинный герой – Идамант?

– Вольфганг явно отождествлял себя с Идамантом. Возможно, он ощущал сходство между напряжёнными, но полными любви отношениями Идоменея с Идамантом и собственными чувствами к отцу. Так называемый «траурный» Квартет №21 он до конца жизни воспринимал, как нечто сокровенное. Известно, что в венские годы в компании друзей Вольфганг однажды решился на любительское исполнение Квартета. Он пел партию Идаманта и, дойдя до очередной его реплики, настолько растрогался, что прослезился и не смог продолжать.

– Но всё же образ Идаманта получился далеко не безупречным. Попробуем разобраться. В своей первой Арии №2 B-dur Идамант признаётся в любви Илии. I раздел, Adagio maestoso, полностью выдержан в итальянской традиции. Волнение влюблённого не способно преодолеть некоторую юношескую робость, изначально присущую Идаманту. Илия не спешит с ответом (пока она пленница, о любви не может быть и речи!), и Идамант во II, быстром разделе Allegro пытается оправдаться в её глазах, но уж очень по-детски: «Виноваты вы, о боги-тираны!». Запальчиво обвинив богов в несправедливости, Идамант вроде бы пошёл на бунт, но бунт оказывается только на словах. Испугавшись кощунства собственной речи, Идамант тут же никнет, что выражено резким отклонением музыки в застылый b-moll. Богохульство не помогло Идаманту стать смелее, и Ария-признание заканчивается ещё беспомощней, чем началась.

Некоторая мягкотелость настораживает слушателя и в следующей Арии Идаманта №7 F-dur, которая начинается после трагической встречи с отцом на берегу. Хотя аккомпанированный Речитатив перед Арией, исполняемый Идамантом после неожиданного ухода Идоменея, получился исключительно выразительным, смятение героя перешло лишь во вступительную часть Арии. Вначале кажется, что Идамант вот-вот взбунтуется и вновь предъявит претензии богам, но он лишь устало констатирует: «Отца нашёл и потерял его». В небольшой Коде преобладает состояние надломленности, а оркестровое заключение, как и в первой Арии, замирает в тихой печали.

– А свою третью Арию №27 D-dur Идамант адресует отцу уже пе-

ред ожидаемой смерти на плахе. Она ещё более «итальянская», чем обе предыдущие. Порывистость I раздела скорее сродни юношескому любовному пылу, чем переживанию перед смертью. Ритуфель, замыкающая раздел, и вовсе беспечно-игрива! Лишь во II медленном разделе появляются печально-задушевные фразы, обращённые к отцу. И снова реприза, выдержанная в галантном духе! Ария тут же переходит в речитативную просьбу Идаманта не медлить и поскорее казнить его. Несколько фраз прощания с отцом до наивности трогательны, каждое слово Идаманта полно любви, ласки и безоговорочного послушания. Жаль этого полуребёнка!

— И это Идамант, победивший чудовище? Герой? Спаситель народа? Здесь что-то не так!

— Начнём с главного: партия Идаманта предназначалась сопрано, кастрату Даль Прато. Внутренне Моцарт уже давно перерос эту непременную данность Оперы-seria. Ко всему, Даль Прато оказался плохим певцом, и Моцарт намучился с ним уже на первых репетициях: певец не мог запомнить свою роль, ему не хватало дыхания на протяжённую фразу. «У него совсем нет ни интонации, ни методы, ни чувства. Я готов спорить, что он не выдержит ни одной репетиции, а оперу и того меньше – парень совсем болен», – писал о нём Моцарт отцу. Премьера близилась, и Вольфганг отказался от мысли расширить и углубить партию Идаманта. Он сам почувствовал несоответствие задуманного им образа представленному на премьерном спектакле в Мюнхене. С этого дня Моцарт всей душой возненавидел кастратов. Он не только больше никогда не сочинял для них, но даже при одном упоминании о кастратах презрительно морщился. Вот почему в 1791 году, когда дело дошло до очередной Оперы-seria «Милосердие Тита», он сразу же оговорился, что обе партии для кастратов (Секста и Анния) должны петь женщины.

Так как всё остальное в Опере было на должной высоте, Моцарт снова и снова переживал из-за несовершенства партии Идаманта. Уже в Вене он мечтал о переводе «Идомедея» на немецкий, но «превосходный поэт Альксингер», согласившийся на перевод, никак не мог начать работу из-за неотложных заказов Глюка. Из-за постановок глюковских Опер сорвалась и намечавшаяся в 1781 году венская премьера «Идомедея» на итальянском. Уже в ней Моцарт хотел заменить сопрановую партию Идаманта теноровой. В новой версии замечательный тенор Адамбергер должен был петь Идаманта, а не менее замечательный бас Фишер – Идомедея. Когда и этот план рухнул (над «Идомедем» тоже висело проклятие ре-минора!), Вольфганг попытался поправить дело, организовав в 1786 году концертное исполнение Оперы во дворце князя Ауэрсперта. Теперь он добавил великолепную вставную Арию Идаманта №10-а, К.490 во II акт Оперы и заменил Дует Идаманта и Илии №20 новым, К.489. Обе пьесы были созданы для барона Пулини, исполнявшего партию Идаманта, и графа Хатцфельда, искусного скрипача. Во вставной Арии Идаманта, украшенной выразительными напевами солирующей скрипки, Моцарт пытается индивидуализированно воплотить намеченные в новом тексте чувства. Обращённая к Илии Ария отличается (наконец-то!) мужественным, целеустремлённым характером. Но и эта в целом замечательная Ария ничего коренным образом не изменила, тем более что написана в концертном стиле. Идамант так и остался ходульно-идеальным, наиболее близким образом Оперы.

Важная роль в характеристике героев отведена Ансамблям – Терцету Электры, Идаманта и Идоменея №16 и Квартету №21. Так, в «траурном» (прощальном перед изгнанием Идаманта с острова) Квартете изначально разделение персонажей на две группы – Идаманта с Илией и Идоменея с Электрой. Всех героев объединяет тревожное состояние страха перед судьбой, но поют они об этом по-разному: Идамант мрачен и скован, Илия трогательно-задушевна, Электра резка, Идоменей то вспыльчив, то подавлен.

– И в Квартете наиболее впечатляющей фигурой вновь выступает Илия. Итак, произошло то, что и должно было произойти: образ Илии представляется и самым цельным, и самым царственным. Это к ней, а не к отцу с сыном прислушались «боги-тираны» во главе с Нептуном! Означает ли это, что она и есть главная героиня?

– А тебе не кажется, что мы обошли стороной ещё одного героя, причём действительно главного? Народ! Тот самый народ, о котором мы не сказали пока ни слова: жители Сидона, пленные троянцы, воины, жрецы. 10 номеров, то есть треть Оперы занимают хоровые сцены! Перед нами – воистину народная драма!

– Почему же тогда к народным драмам мы не причисляем реформаторские Оперы Глюка, в которых Хоров куда больше? Вспомним Оперы «Орфей» (на 15 Арий – 13 Хоров), «Ифигения в Авлиде» (20 Хоров), «Ифигения в Тавриде» (18 Хоров) или парижскую редакцию «Альцесты» (16 Арий – 25 Хоров)!

– Но что представляли собою Хоры Глюка? Как известно, в его Операх певцы хора во время всего действия располагались в одном и том же порядке: мужчины со скрещенными на груди руками – слева, женщины с веерами в руках – справа, при этом на лицах хористов были маски, упразднённые лишь в 1770 году. Неизменно хористы рядами стояли в глубине сцены у дальних кулис. Намеренно безликий, отгороженный от происходящего на ближнем плане хор скорее походил на кантатно-ораториальный, генделевский и являлся статичным носителем основного аффекта повествования. Хор Глюка – явление эпическое, хор же Моцарта – явление драматическое.

Во-первых, каждый из Хоров «Идоменея» включён в действие, и перед нами предстают конкретные носители этого действия: пленные троянки в Хоре №3; моряки на корабле и встречающие на берегу в Хоре кораблекрушения №5; воины Идоменея, встречающий их сидонский люд, а также представители знати (Квартет) в Хоре №8-9; свита царя в Марше и Хоре №14; моряки и их жёны в Хоре моряков №15; знатные провожающие Идаманта с Электрой в Хоре №17; толпы жителей Сидона в Хоре бегства от чудовища №18; толпа народа в Хоре народной скорби №24; жрецы Храма Нептуна в Хоре с молитвой Идоменея №26; сидонцы, жрецы, освобождённые троянцы в финальном Хоре №32.

Сквозные блоки больших хоровых Сцен, которые возникают трижды по ходу действия (№№8-9, 14-18, 24-26-32), не имеют аналогов вообще: они одинаково не типичны как для итальянских *Oper-seria*, так и для глюковских *Oper*. В этом отношении «Идоменей» и у Моцарта стоит особняком, представляя единственную из *Oper*, где хор постоянно мощно включается в действие. Роль народа в «Идоменее» столь велика потому, что любые действия сильных мира сего так или иначе отзываются на судьбе народа и в конце концов провоцируют реакцию снизу, вовлекая

все слои общества. За таким «демократическим принципом» построения драмы проглядывает политическое содержание Оперы. Опера не просто ставит вопросы о судьбах власть имущих, но и делает это на широком общественном фоне и публично. В течение неё все царственные особы так или иначе оказываются под огнём перекрёстного допроса народа. Народ здесь представлен высшей инстанцией, мировой совестью, от которой неотделима мечта о просвещённом правителе. Всё это заставляет признать «Идоменея» и гениальной просветительской Оперой, и единственной из Опер-серия XVIII века, наделённой поистине шекспировским размахом.

Музыке же Хоров «Идоменея» вообще не с чем сравнивать, и у самого Моцарта она представляется вершиной его музыкального гения!

Разве можно без сопереживания слушать Хор кораблекрушения №5 c-moll «Pieta»? У либреттиста Вареско действует лишь один хор находящихся на корабле соратников Идоменея. Моцарт смело вводит второй хор встречающих, причём с другим тематизмом. С корабля слышны четырёхголосные, сопровождаемые духовыми рваные фразы с запинающейся речью, вой и рёв, смешанный с отдельными криками ужаса. На берегу, подхватываемые струнной группой, звучат монолитные возбуждённые реплики, словно сплотившие людские массы в призыве оказать помощь. Лишь в конце оба хора объединяются в имитациях, и тогда кажется, будто возгласы ужаса несутся со всех сторон. Потрясающая сцена!

– Ещё натуралистичнее хоровая Сцена в конце II акта. Хор №17 «Qual nuovo terrore!» («Какой новый ужас!») c-moll тоже начинается с бури, которая сопровождает появление чудовища. Уже короткое оркестровое вступление на гармонии субдоминанты поражает воображение: зримо представляется зарождение смерча, возникающего словно из маленькой воронки, закручивающейся всё выше по спирали. Монолитное пение хора выдержано в героическом глюковском ритме, но сами возгласы интонационно предельно реалистичны. «Который преступник?», – снова и снова переспрашивает хор у напуганного Идоменея, чувствуя его причастность к природному катаклизму, надвигающемуся на город. При этом тональные связи ощущаются всё меньше, пока вообще не теряются, означая хаос.

Задыхающийся Идоменей не успевает толком ответить ожесточённой толпе, как резко, без подготовки заявляет о себе могильный ре-минорный страх, накатывая на город огромную волну. За нею виднеется чудовище (у Глюка бы оно никогда не появилось!). Удивителен короткий момент зловещего затишья перед решающим наступлением стихии: именно так и бывает в природе перед страшной бурей. После перехода «затишья» в бурю начинается беспримерный Хор народа «Corriamo, fuggiamo» №18 d-moll. Животрепещущие подробности этой Сцены как будто писаны с натуры. Нет необходимости смотреть на сцену – всё слышно вплоть до мелочей! Вот персонажи центральной группы сбиваются в единую кучку, прижимаясь друг к другу всё теснее; вот с левой стороны вбегают запыхавшиеся девушки и, словно в безумии взвизгивая «corriamo, fuggiamo» («бежим прочь»), пробегают мимо кучки вправо. Вот вбегают новая толпа людей, в панике сметая стоящих. Общий дикий вопль, подавленный страхом от близости раскрытой пасти, и поодиоchnое (как это слышно!) трусливое расползание толпы во все стороны (причём разбегаются все исподтишка, пригнувшись, забывая об осталь-

ных, полубезумно лепеча всё то же «*scorriamo, fuggiamo*»)! Настолько наглядно, что Карл Брюллов, если бы постоянно слушал двухминутный шедевр Моцарта, создал бы более реалистичное полотно «Нападение чудовища на критян», чем «Последний день Помпеи»! Применённый здесь Моцартом пространственный эффект постепенного удаления, рассеивания хоровой фактуры на отдельные реплики, уникален в мировой оперной литературе. Хор №18 изумлял и современников. «Хор во время бури так потрясал, что каждого и в величайшую летнюю жару привёл бы в состояние леденящего холода», – вот отзыв одного из первых слушателей Оперы. А о гармонии, инструментовке и интонационной семантике этого Хора можно написать целую диссертацию, и она непременно станет ключом к пониманию такой Сцены, как «Приход Командора» в Финале Оперы «Дон-Жуан», тем более что их объединяет inferнальный ре-минор.

– Но самое большое потрясение, несомненно, вызывает короткий (24 такта!) Хор народной скорби №24 c-moll. Жители Сидона наконец-то узнают, кого Идомея должен принести в жертву. «Триоли смертельного оцепенения», открывающие Хор, постепенно словно набирают обороты (от *piano* в первом такте к *forte* четвёртого такта) и подводят к истинно моцартовской мощнейшей хоровой фразе «*o voto tremendo!*» («ужасный обет!») с «секундой Смерти» как в вокальной, так и в оркестровой партиях. Секунды, буквально пронизывая Хор, становятся его главной особенностью. Феноменальной гармонической находкой является прерывание каденций, начиная с такта 17 (именно в этом такте возникает нестерпимое секундовое созвучие ступеней f-g-as). А с такта 19, где появляется квинтсектаккорд II ступени, при оттягивании каденции секунда «до-ре» у теноров, альтов и в оркестре тянется в течение 8 тактов (!): буквально «остановленное мгновение», застывший аффект скорби! Однако так долго ожидаемое разрешение в такте 24 опять остаётся неполным: партия сопрано зависает на квинтовом тоне. Знакомый приём!

– Да-да, так Моцарт заканчивал масонские сочинения. Если присмотреться, и в Хоре №24, и в следующем за ним Марше жрецов №25 F-dur очень много масонских черт. И тональность Хора c-moll говорит за себя: скоро Вольфганг напишет в ней целый ряд масонских пьес, включая «Масонскую траурную музыку», K.477. Означает ли этот «масонский налёт» солидарность самого Моцарта с народным хором, антиподом безнравственного Идомея?

– Несомненно, это позиция самого Моцарта. Монолитный хор вступает здесь, как голос совести, как та самая «высшая инстанция», духовно связанная с божественным вселенским разумом. И Хор №24, и следующий Марш №25 объединены по-масонски торжественным духом тихой сакральности (близкой к «Маршу жрецов» из «Волшебной флейты»). Только здесь сакральность окрашена чувством скрытой боли – ведь в жертву приносится человек! Захватывающее впечатление создаёт жалобно стонущий унисонный фрагмент Хора «*già regna la morte*» («уж правит смерть»). А сольный эпизод Верховного жреца в средней части Хора пронизан особой «масонской» человечностью, призывающей к всепрощению.

Масонский характер музыки обнаруживается и в Хоре жрецов с Молитвой Идомея №26 F-dur. Жрецы почти с литургической строгостью вставляют свою короткую молитву на одном звуке (с¹), который в

конец с помощью плагального церковного каданса опускается до f Малой октавы. Приглушённое, таинственное пение жрецов полно неизъяснимой мистики. Мы становимся свидетелями начинающейся дохристианской мистерии.

– Прибавляет мистики Финалу и голос Оракула из-за сцены. Моцарт намеренно хотел придать краткой речи Оракула нечто призрачное, ирреальное. Поэтому он решил сопроводить её двумя валторнами и тремя тромбонами, размещёнными вместе с певцом-басом за сценой. Таким образом, трём тромбонам предстояло сыграть во всей Опере лишь несколько аккордов за сценой, но каких: загробных, и в то же время масонских, из до-минора переходящих в до-мажор!

– Часто пишут, что все сценически выигрышные ситуации «Идомедея» – бури, ритуалы, сцена с Оракулом, созданы с явной оглядкой на Глюка. То же можно прочесть и о хоровых Сценах. Но так ли это? Глюка прежде всего занимает последовательное сопоставление контрастных эффектов («чёрного» и «белого»), и анализ «чистых», без примеси какой-либо конкретики страстей. Его больше интересует абстрактная область этики. Моцарт же не только превращает абстрактные персонажи в живых людей, но и оживляет абстрактные ситуации. Сцена жертвоприношения сталкивает на минимальном пространстве все образные стержни Оперы. Тема Рока, сопряжённая со страхом, представлена народом (Хор №24); тема отца и сына – полными любви Речитативами Идомедея и Идаманта; тема ревности – антагонистическими партиями Илии и Электры; тема могущества Нептуна (стихии) – голосом Оракула и кроткими молитвами жрецов, вызывающих к божеству. Все эти стержни и смысловые линии уже в начале Финала приводят к развязке. Вот почему закономерным драматургическим решением Моцарта стало изъятие радостной финальной Арии Идомедея, которую слушатель, воспитанный «на Глюке», ждал с таким нетерпением. Отсутствие Арии не дало напряжению разрядиться в счастье и умиротворённость, и ощущение неразрешимости лишь усугубил непосредственно вступающий Хор народного ликования №32. Он обрывает явно неоконченный монолог Идомедея, как бы говоря: довольно, твоё время прошло! Для зрителя XVIII века такое сопоставление горестного Речитатива кающегося Идомедея с заключительным хоровым апофеозом было полным шоком! Тихо и торопливо Идомедей покидает сцену, и лишь в его отсутствие начинается торжество. Но мирного заключения «по-глюковски» всё равно не происходит, хотя бы оттого, что зритель толком так и не узнаёт об отношении народа к неожиданной смене власти. Идаманта выбрал Оракул, но не народ! И народ счастлив лишь потому, что закончилась власть стихии. Микроб трагизма продолжает свою разрушительную деятельность до самого конца, и если бы Опера имела продолжение, оно привело бы к новой трагедии.

Так что по сути «Идомедей» – такая же глубоко философская притча о власти, как и будущая «Волшебная флейта». Как эта притча созвучна слушателям XXI века, как актуальна! Уже в конце XX столетия на сцене Берлинской Комической оперы режиссёром Гарри Купфером была принята удачная попытка переноса действия Оперы в наши дни. И хотя «звёздный час» «Идомедея» пока не наступил, меня не оставляет предчувствие, что философско-политический подтекст народной драмы Моцарта ещё не раз заявит о себе. В нужный момент Опера «Идомедей», как птица Феникс, величественно восстанет из пепла, и все будут пора-

жены её пророческим характером, как были поражены слушатели «Набукко» и «Бориса Годунова»!

– Чем дальше знакомишься с этой Оперой, тем больше восхищаешься ею. В её притягательной силе кроется какой-то мистический секрет, как и в будущей «Волшебной флейте». Она словно околдовывает слушателя!

– Лишь вдумчивого слушателя. Тем же, кто любит шлягеры, незачем её и слушать. Но всё же удивительно, что музыковеды солидарны в её оценке: все как один считают, что «Идоменей» страдает переизбытком гениальной музыки! Слушатель не способен «переварить» эту махину с первого раза! Вот такой парадокс, вот такое «горе от ума»! Известный музыковед А.Хойс в своей статье ««Идоменей» как источник «Дон-Жуана» и «Волшебной флейты»» пишет: «Это старая истина: опера исключительно для знатоков ведёт только партитурное существование». И в то же время все эти «знатоки» дружно восклицают: «Опера «Идоменей» – самая большая, а главное – неисчерпаемая сокровищница Моцарта!».

– А какова сценическая судьба Оперы?

– Премьера в Мюнхене прошла с блеском. Спектакль повторяли снова и снова. Особо восторгались Оперой «просветлённые» (иллюминаты), которые составляли самую мыслящую, образованную часть мюнхенской публики. Но, как известно, через 20 дней после премьеры Моцарт был отозван архиепископом в Вену. В отсутствие автора (не забудем, что он же был и главным режиссёром, и дирижёром!) спектакли постепенно сошли на нет. Постановка «Идоменея» считалась слишком затратной. Сложность партий хора, оркестра и солистов, непростые декорации, вкроенный в Финалы I и III актов двухчастный Балет К.367 – всё это требовало больших усилий театральной дирекции. Так через время нашумевшая Опера полностью сошла со сцены.

– В Вене, как мы выяснили, «Идоменею» тоже не повезло.

– Сам же Моцарт до конца дней считал эту Оперу лучшим своим созданием и любил её больше других. Но вернёмся к теме нашего разговора – поиску героя в Операх Моцарта. Почему же образ благородно-героического Идаманта, с которым отождествлял себя Моцарт, вновь уступил своё первенство образу женщины? Ответ и парадоксален, и прост: потому что сам Моцарт не дошёл ещё до степени такого героизма! В пору «Идоменея» он был так же зависим от отца, как и его герой Идамант. Сыновний долг не давал ему расправить крылья. Всё изменилось лишь в Вене, особенно после разрыва с отцом из-за женитьбы на Констанце. Вот тут-то и началась метаморфоза: Вольфганг всё активнее выдвигает на передний план мужские образы, только вовсе не героические и не жертвенные.

Вольфганг был бы рад сочинять Зингшпили, но вскоре труппа Немецкой национальной оперы была распущена по указу Йозефа II. Так как об Операх-seria не приходилось и мечтать (в Вене их заказывали лишь Глюку и Сальери), Моцарт выискивает подходящие либретто Опер-buffa для труппы Венской Итальянской оперы. Он штудирует их десятками, но не находит ни одного достойного. Но на безрыбьи и рак – рыба. Сначала его привлекает сюжет Оперы-buffa «Каирский гусь» Вареско (с аббатом Вольфганг вновь встретился в 1783 году во время поездки в Зальцбург). Два центральных персонажа, бесстрашный дворянин Каландрино и его

хитроумный друг Бьонделло сначала показались Моцарту достойными воплощения в опере. Бьонделло изобретает механического гуся (ах, как модно!), внутри которого должен спрятаться Каландрино. В виде заморской игрушки Бьонделло должен доставить друга в башню, где заточены подруги Чилидора и Лавина, отказавшись от браков с богатыми стариками. Влюблённый в Лавину Каландрино готов на любые подвиги, только подвиги эти какие-то смехотворные, как и поведение в башне двух легкомысленных подружек. Написав несколько превосходных сцен I акта **Оперы-буффа «Каирский гусь», К.422**, Моцарт понял: что-то не то. Герои уж слишком несерьёзные, действие уж слишком буффонно и нелепо.

Бросив эту затею, Вольфганг с головой окунулся в следующий авантюрный сюжет. «Обманутый жених» некоего итальянца (подозревается Да Понте) казался поинтереснее, чем «Каирский гусь». Страдальцем выставляется богатый и алчущий любви гордой римлянки Эмилии пожилой Семпроний. У него под носом невеста и две её подружки влюбляются в офицера-пройдоху Дона Аннибала. 4 номера из I акта Оперы **«Обманутый жених», К.430** говорят о том, что Вольфганг хотел развить сюжет в характере будущей Оперы «Дон-Жуан». Ясно, что Дон-Жуаном должен был выступить Дон Аннибал. Но остальные персонажи не внушали доверия – опять ходульные манекены. Пока Вольфганг раздумывал, продолжать ли ему сочинение Оперы «Обманутый жених», одно невесёлое событие и вовсе перечеркнуло весь проект.

– Какое событие?

– О, это одна из мрачайших страниц в биографии Моцарта! 23 августа 1784 года Вольфганг пошёл в Бургтеатр на премьеру Оперы Паизиелло «Король Теодор в Венеции». Музыка не так поразила его, а вот либретто... Либретто было написано придворным поэтом Джованни Баттиста Касти, преемником экс-бога Метастазіо. Аббат Касти был из чреды тех же полупозтов-полупройдок, что и упоминавшийся Да Понте. Сначала он служил у эрцгерцога Леопольда во Флоренции, потом у Екатерины II в Петербурге, пока не высмеял её в опере и не был с позором выгнан. С 1782 года Касти обосновался в Вене и начал строчить оперные либретто одно за другим. Как раз к 1784 году он вошёл во вкус, и из-под его пера вышло замечательное либретто «Короля Теодора», позаимствованное из «Кандида» Вольтера. Герой произведения, барон Теодор – личность историческая. Он был избран королём Корсики, но закончил свои дни в долговой тюрьме. Касти в мелодраматической манере как раз повествует о начале его конца. В либретто действуют не куклы, а личности. Все они – совсем другие фигуры, нежели старые идиоты, мнимые садовницы или каирские гуси, до сих пор попадавшие под руку Моцарта. Либретто Касти, как молния, поразило Вольфганга. Он вышел из театра больным и еле добрался до дома. Началась горячка. Все средства были бессильны. Моцарт умирал. Две недели Баризани не отходил от постели больного. Когда Вольфганг очнулся, первым его желанием стало... написать «Похоронный марш». И он действительно написал его, словно хотел поставить крест на своём творчестве. Потрясение от соприкосновения с тем либретто, о котором он уже давно мечтал, не оставляло его ещё полтора года, пока он однажды не разговорился с почти невостребованным итальянским поэтом-аббатом Лоренцо Да Понте. Тот хорошо знал Касти и считал, что творения, подобные его либретто, не так уж и гениальны. «Нужно взять уже готовую современную драматическую

пьесу и отместить всё ненужное опере», – заявлял аббат, хотя его самоуверенность не имела под собой основы: два либретто Да Понте, заказанные ему Сальери, ни в чём не оправдали себя. Карьера Да Понте висела на волоске, как впрочем, и карьера оперного композитора Моцарта.

Но авантюрист высшей марки Да Понте нюхом почуял – перед ним не только гениальный композитор, но и гениальный драматург, до мозга костей «человек театра». Он навёл справки и вскоре узнал, как Моцарт до неузнаваемости переделал либретто «Похищения из сераля», и как при этом оно выиграло в глазах публики. Да Понте избрал изощрённую тактику – потакать Моцарту во всём, насколько только возможно. Авось, общими усилиями... Но прежде всего, нужно было найти пьесу не хуже «Кандида» Вольтера. Есть! «Севильский цирюльник» Бомарше! Как, уже опередил Петрозеллини? Тогда вторая часть – «Женитьба Фигаро», за эту точно не возьмутся, ведь она запрещена Йозефом II из-за выпадов Бомарше против дворянства! Вот теперь чуть-чуть начать,... а Моцарт пусть продолжает! Вольфгангу для толчка хватило и названия. Конечно, один он никогда не смог бы на это решиться, но Да Понте уверил нового друга в том, что умеет влиять на императора и во что бы то ни стало протолкнёт Оперу на сцену! И тут же они занялись ни на что не похожим творчеством: один (Моцарт) подавал идеи, иногда уже облечённые в музыку, другой переводил на итальянский стихи из пьесы Бомарше, подгоняя их к готовым идеям композитора. Можно назвать это как угодно – симбиозом, тандемом, партнёрством. Ясно лишь одно: Да Понте был ведóm Моцартом. Ни до, ни после сотрудничества с Вольфгангом он не создал ни одного путного либретто, и только в паре с ним появились «Свадьба Фигаро» и «Дон-Жуан». Известно, что без участия Моцарта Да Понте создал настолько слабое либретто Оперы «Так поступают все», что Сальери, которому была заказана Опера, тут же отказался её сочинять. Но стоило за это либретто взяться Моцарту, как оно из пошлого анекдота превратилось в философскую притчу о любви! Понятно, что в своих «Мемуарах», написанных уже после смерти Моцарта, Да Понте пытался «перетащить одеяло на себя». Но нам-то доказывать ничего не нужно: главным производителем этих Опер был сам Моцарт, композитор, драматург и поэт в одном лице!

– Тебе не кажется, что анализ трёх вышеназванных Опер Моцарта превышает наши сегодняшние полномочия? Мы занялись поиском героя, но, насколько я знаю, в этих Операх опять лидируют женские образы: Графиня, Сюзанна, Донна Анна, Фьордилиджи. Можно, конечно, считать героями весельчака Фигаро или благородного Дона Оттавио...

– Так ты считаешь, что эти герои представляют собою мужской идеал Моцарта? Наивный! Совсем скоро я докажу тебе, что главные герои этих Опер – Керубино и Дон-Жуан, и именно с ними Моцарт отождествляет себя. С годами мужской идеал приобрёл более поэтические черты: появились Феррандо и Тамино. Самая же поздняя тенденция связана с масонским мировоззрением Моцарта. Лишь благодаря нему он, наконец-то, смог создать выдающиеся образы правителей-мудрецов Тита и Заратро.

– Из этого перечня на сегодня нам нужнее других Тит. Ведь он – герой Оперы-seria, так же, как и Идоменей. Интересно бы сравнить Луция Суллу, Идоменея и Тита – ведь все они одного поля ягоды.

– Либретто «Луция Суллы» и «Милосердия Тита» даже во многом

схожи. Вителлия, дочь свергнутого Титом императора, решает отомстить и организует заговор с помощью влюблённого в неё Секста. Тит выбирает себе в невесты сестру Секста Сервилию, которая, однако, влюблена в друга Секста Анния. Узнав об этом, Тит великодушно отказывается от Сервилии и находит новую кандидатуру – Вителлию. Вителлия, не подозревая об этом (а она была бы не прочь выйти за Тита!), уже подговорила Секста поджечь Капитолий, в котором находится Тит. Секст возвращается и объявляет Вителлии, Аннию и Сервилии о поджоге. Он уверяет всех в том, что Тит уничтожен, чем вызывает всеобщее страдание.

Во II акте Анний и Вителлия уговаривают Секста бежать. Но поздно, начальник телохранителей Публий арестовывает его, объявляя, что Тит остался жив. Секст берёт всю вину на себя, и Сенат приговаривает его к смерти. Однако Тит разрывает лист с приговором, желая быть милосердным. Вителлия, мучимая угрызениями совести, сознаётся в организации заговора в тот момент, когда Секста ведут на казнь. Тит прощает и её. Все восхваляют его доброту.

Как всегда, исторически сюжет ничем не оправдан: известно, какой жестокостью отличался Тит Веспасиан в молодости, его даже называли вторым Нероном. Лишь перед смертью он стал мягче характером, чем и удивил приближённых. Льстивый придворный поэт Метастазιο следовал единственному желанию – создать возвышенно-обобщённый образ правителя, в котором бы себя узнала любая коронованная особа. По сути перед нами – типичная театральная Серенада, призванная воспевать величие присутствующего на спектакле монарха.

– Недаром «коронационное» либретто «Милосердия Тита» с 1735 года было использовано 83 (!) раза композиторами всех мастей: Кальдарой, Лео, Хассе, Вагензайлем, Груа, Глюком, Йомелли, Хольцбауэром, Д.Скарлатти, Гульельми и другими. Представляю, как успели надоесть публике XVIII века слащавые фабула и герои «Милосердия Тита»!

– Наверняка Моцарт был знаком с полудюжиной партитур Опер, основанных на скучнейшей из поэм Метастазиио. Сам он уже давно вырос и из такого сюжета, и из самого жанра коронационной Оперы-seria. Его последней попыткой оживить схожий сюжет был «Король-пастух», К.208. Но заказ, поступивший летом 1791 года, пришлось принять по трём причинам. Причина первая – Оперу заказали любимые Моцартом прагжане; причина вторая – Вольфганг сильно нуждался в деньгах; причина третья – премьера Оперы могла привлечь внимание к Моцарту Леопольда II, который пока не удостоил композитора расположением.

Прежде всего Моцарт предпринял все усилия для того, чтобы осовременить либретто. Помочь ему согласился саксонский придворный поэт Катерино Маццолá. Он сжал первоначальные три акта в два, заменил некоторые Арии ансамблями, укоротил тексты Речитативов. Но суть поэзии осталась та же, метастазиевская.

С самого начала Вольфгангу не везло с этой Оперой. Переделанное либретто попало к нему в руки лишь за три недели до постановки. Всё время, отпущенное на создание Оперы, Моцарт был нездоров, так что к работе над Речитативами даже пришлось привлечь Зюсмайера. Партии певцов распределили без ведома Моцарта. Когда он узнал, что партии Секста и Анния предназначены сопрано, то был крайне огорчён (к тому времени им был записан ряд номеров с Секстом-тенором). Хорошо ещё,

что театр согласился на женщин, а не на кастратов, которых Вольфганг после «Идомедея» терпеть не мог. Схема получилась совсем как в Опере «Луций Сулла» – четыре сопрано (Секст, Анний, Вителлия, Сервилия), тенор (Тит) и бас (Публий). Какой устаревший расклад! Но делать нечего – и Моцарт поскорее принялся за Оперу.

– С окончания создания последней Оперы-seria «Идомедей» прошло 11 лет. Музыкальный стиль Моцарта за это время претерпел огромные изменения. С чем вернее сравнить стиль «Тита» – со стилем «Идомедея» или со стилем «Волшебной флейты», которая создавалась одновременно с последней Оперой-seria?

– Как и другие Оперы Моцарта, **Опера «Милосердие Тита», K.621** отличается своим неповторимым стилем. Если стиль «Идомедея» можно охарактеризовать как масоно-итальяно-французский, а стиль «Волшебной флейты» как масоно-немецкий, то стиль «Милосердия Тита» находится как раз посередине: масоно-итальяно-немецкий. Общим качеством, как мы видим, является масонский склад музыки. Но если «Идомедея» писал захваченный жизненными страстями молодой масон, то «Тита» и «Флейту» – умудрённый и окончательно просветлённый масон-философ. Музыка двух последних Опер словно высветлена покойно-старческим мирозерцанием, взглядом со стороны и даже сверху. С «Волшебной флейтой» «Тита» роднят также небывалый лаконизм и экономия средств. Большинство номеров не превышают 65 тактов, а есть и вовсе миниатюрные (Дуэт Секста и Анния №3 – 24 такта!). Вот почему Опера коротка и звучит чуть больше двух часов. Стилистика Оперы отличается простотой, строгостью, сдержанностью (аллюзии на античность), отсутствием роскоши и излишеств seria (вот и разница с «Идомедем»!), оркестр прозрачен, вокальные партии не перегружены, часто в них проступает песенное начало. Итальянизмы, конечно, есть, но теперь колоратурные каденции отодвинуты на второй план и не являются самоцелью. Все средства направлены на создание серьёзного, возвышенного тона, необходимого для выражения масонских идей. Первое, что бросается в глаза – соединение песенности и хоральности (например, в Хоре №15 с Соло Тита). Несомненно, это новая черта, повторенная и в «Волшебной флейте». Ещё одной особенностью Оперы является инструментовка. Роль масонских инструментов – кларнетов, фаготов и бассетгорна – здесь даже более важна, чем в насквозь масонской «Волшебной флейте». Недаром Моцарт прихватил с собой на премьеру Штадлера, который должен был исполнить сложные *solì* кларнета (Ария Секста №9) и бассетгорна (Рондо Вителлии №23). Именно эти экзотические фрагменты больше всего и понравились пражской публике.

Увертюра C-dur одновременно напоминает Увертюры «Идомедея» (яркие динамические контрасты) и «Волшебной флейты» (схожий тематизм). Первую, парадно-помпезную тему сменяет песенная побочная партия, олицетворяющая милосердие императора. Её слегка задумчивая, но и грациозная мелодия обладает масонскими чертами и исполняется сначала флейтами, а во втором проведении – кларнетами и фаготами. В «идеальном» характере Увертюры уже читается основная мысль Моцарта: указать новому императору Леопольду II тот путь нравственного самовоспитания, который приведёт его к милосердию и справедливости. Благородная простота и спокойное величие – этот идеал греко-римской античности должен был посредством «идеальной» музыки превратить

образ Тита в «княжеское зеркало», образец для подражания.

– И как результат – особый тип спокойной, уравновешенной драматургии, для которой характерно сглаживание всех конфликтов, что и породило упреки в отсутствии в последней Опере психологического реализма, характерного для Опер Моцарта 1786–1790 годов.

– В Опере нет отрицательных персонажей, даже Вителлия – лишь «временная злодейка», обуруемая прежде всего ревностью к Сервилии. Как только Сервилия самоустраняется, Вителлия превращается в трезвомыслящую представительницу «голубой крови», которую повелевают долг и честь. Её раскаянье бесстрастно, но царственно: она «соизволит» раскаяться, потому что это благородно! Остальные персонажи благородны изначально: искренне сочувствующий Вителлии Секст; доброжелательные Сервилия с Аннием; справедливый Публий; милосердный Тит.

Действие начинается необычно для Оперы-seria. Очевидно, в угоду исполнителям главных партий (дирекция всё же обманула Моцарта и на премьере партию Секста поручила не певице Перини, а кастрату Бедини) Моцарт вставил в первую же сцену Дуэт Секста и Вителлии №1. Академически выверенные сладостные мелодии Дуэта хотя и узнаваемы (интонации схожи с некоторыми номерами «Дон-Жуана»), мало эмоциональны. Секст предстаёт обычным сентиментальным любовником, Вителлия – честолюбивой гордячкой. Сразу же обращает на себя внимание огромный диапазон партии Вителлии ($g^m - d^3$) – дань уважения известной итальянской певице Марии Маркетти, в тот момент певшей в Праге по контракту. Вот почему и дальше партия Вителлии изобилует огромными размашистыми скачками в неаполитанском стиле. Всё же первая Ария Вителлии №2 G-dur и лирическая, и чувствительная. Перед нами никак не злодейка, а скорее страдальца вроде Донны Анны, и недаром отголоски «Арии мести» Донны Анны так слышны во втором, быстром разделе. А первый, медленный раздел Larghetto по своему характеру сходен с Арией Зарастро №15, и это симптоматично. Вскоре мы убедимся, что все главные герои происходят из идеальной страны Зарастро, и потому в корне не могут быть злодеями. Они могут лишь ненадолго заблуждаться, чтобы потом самостоятельно выходить из своего заблуждения!

Миниатюрное Дуэтино Секста и Анния №3 повествует об узак дружбы, связавшей приятелей. Маленькая душевная песенка вся построена на параллельных терциях и секстах, символизирующих масонские мотивы «братства» и «дружбы». С её помощью мы попадаем в страну Зарастро. Туда же ведут и Марш №4 с Хором №5 Es-dur. Под Марш в народное собрание входит Тит, его приветствует не только хвалебный хор, но и четвёрка главных героев во главе с Публием. То есть все в сборе. Хор обычен, а вот Марш оригинален: почти в самом начале его решительную пунктирную поступь сбивает ласковый эпизод в исполнении кларнетов и фаготов. Это не что иное, как напоминание Титу о «Теме милосердия» из Увертюры, предупреждение: Тит, запасись милосердием на сегодняшний день! За Хором следует речитативное выяснение отношений между Публием, Аннием и Титом, а потом – повторение Марша с новым напоминанием: Тит, будь милосердным!

И вот в Арии №6 G-dur Тит высказывает своё жизненное credo: единственное счастье его жизни – помощь друзьям, содействие угнетённым, вознаграждение добродетели. Вся музыка Арии – кладёзь оборотов,

которые в «Волшебной флейте» воплощают мир посвящённых. Первоначальная интонация схожа с началом Арии Зарастро №15, тема второго раздела – с темой Арии Зарастро №10.

– Но меня почему-то не оставляет чувство, что эта Ария – любовная, она скорее могла бы принадлежать Тамино или Феррандо (кстати, некоторые обороты из его партии присутствуют здесь). Так в кого же влюблён Тит – в Сервилию или Вителлию?

– Ни в ту, ни в другую. Он влюблён в свою *Clemenza* – Милосердие. Женщины его не так волнуют!

– Ну и что это меняет?

– Моцарт недвусмысленно ассоциирует образ Тита с образом недавно почившего Йозефа II, который, будучи вдовцом, добровольно «поставил крест» на своей личной жизни и занялся лишь государственными делами. Остальное перестало его волновать. Леопольд же женат, много времени посвящает семье, и совсем мало – делам государства. Ария Тита, как «княжеское зеркало», намекает императору: любви, но не женщин, а свой народ! Такой подтекст ощущается и в дальнейшем.

В следующей Арии №8 *D-dur* Тит представляется ещё более уверенным в себе, мужественным и решительным. Он поднимает коленопреклонённую Сервилию, тут же по-отечески утешая её. Тит испытывает наслаждение (это слышно!) от своей *Clemenza*, дарящей счастье влюблённым Аннию и Сервилию.

– На фоне энергичной Арии Тита первая Ария Секста №9 *B-dur* кажется излишне сентиментальной. По сути перед нами концертная Ария с облигатным кларнетом в неаполитанском стиле. I раздел, *Adagio* – пленительная любовная грёза с благородными очертаниями вокальных фраз. Даже вступивший быстрый II раздел *Allegro assai* не способен пробудить в Сексте героизма или хотя бы решимости перед предстоящим покушением. Инфантильность Секста родственна робости Идаманта, Бельмонта, Дона Оттавио. Этот полурёбёнок, наверное, и не предполагает, что за содеянное придётся отвечать, он идёт на преступление неосознанно, слепо подчиняясь руководству Вителлии. Моцарт намеренно наделяет Секста такими качествами, которые могли бы породить в сердцах слушателей снисхождение. Снисхождение к «недоразвитости» Секста должно постепенно перейти в полную солидарность с актом помилования, который предстоит совершить Титу в отношении «большого дитяти».

– Однако масонский «мотив отталкивания» в начале Арии Секста намекает на неуклонное восхождение Секста по пути поиска Истины, которое приведёт его к преодолению заблуждений.

– Секст уходит «на задание», а между тем, происходит интереснейшая сцена: Публий с Аннием докладывают Вителлии о том, что теперь она – невеста Тита. Терцет №10 удивителен: Анний и Публий противостоят Вителлии сплочённым дуэтом, в то время как она, словно не слышащая их, отдаётся собственным страстям. «Какое горе, какая мука!», – как в лихорадке поёт «прозревающая в отношении Тита» героиня. Самое смешное, что мужчины принимают всё это за бурное выражение радости (!) от неожиданного известия. Так, до самого конца герои Терцета и не понимают друг друга. Остроумная а, главное, психологическая находка!

– Терцет всё же – цветочки, а вот Финал I акта – настоящие (прав-

да, чёрные) ягодки! Это самая живописная, но и самая загадочная Сцена всей Оперы. Подавленный Секст, жестоко страдая, поёт «в никуда», призывая бога быть свидетелем его раскаяния после совершенного им поджога Капитолия. В стороне появляются остальные герои, возбуждённо пропевая в до-миноре одну и ту же неистовую фразу с фригийскими никнущими концовками. Состояние всеобщей сумятицы передано Моцартом на редкость натуралистично. Первым вбегает Анний, вслед за ним Сервилия, Публий и Вителлия. Наконец, перед всей группой предстаёт Секст, подтверждающий смерть императора. Он готов признаться в своём преступлении. Нисходящие октавные ходы с секундовым затаком, совсем как в партии Командора, рождают болезненные диссонансы. Хор за сценой, вступающий вслед за Секстом с возгласом «Измена!», поддерживается остигнутым ритмом и словно застывшей гармонией. Остановленное Моцартом мгновение, превратившееся в вечность (ну, конечно же, в тональности b-moll!) словно парализует и Секста, и остальных героев.

– У итальянцев здесь непременно вступила бы патетика, у Глюка приступ ужаса объединил бы и хор, и солистов в громогласный плач, а у Моцарта совершенно неожиданно ансамбль, как замороженный, отвечает Сексту тихим невнятным Andante! Последующее нарастание напряжённости обладает неописуемым воздействием. Под огромным психологическим нажимом в выразительных секвенциях подготавливается страшное добровольное признание Секста, но полная ужаса Вителлия приостанавливает его. Наступает полная мистики генеральная пауза, после которой начинается настоящее погребальное песнопение по умерщвлённому императору. Жуткая размеренная поступь хора поглощает прорывающиеся болезненные выкрики и тихое стенание ансамбля. Пугающая мистикой концовка Финала одновременно напоминает Хор за сценой из диалога Тамино с Оратором и окончание Арии Зарастро №15 из «Волшебной флейты»).

– А оправдан ли такой Финал I акта драматургически?

– С масонской точки зрения – да. Все, в том числе и Секст, словно духовно сломлены потерей просвещённого, разумного правителя. Ведь неизвестно, кто придёт ему на смену!

– Такой Финал оказался настолько «не итальянским», что часть публики на премьере заклемила его, как «porcheria tedesca» («немецкое свинство»).

– Всё же вначале II акта Моцарт вроде бы возвращается в «итальянское русло». Ария Анния №13, и Терцет Секста, Вителлии и Публия №14 написаны в подлинно неаполитанском духе. Прощание Вителлии с Секстом выдержано в мягких лирических тонах. Лишь в конце Терцета, когда Публий уводит арестованного Секста в темницу, в оркестре возникает волнение, но это скорее волнение комментатора Моцарта.

Так же спокоен и Тит, представший живым и здоровым перед народом. Никаких следов глубокого душевного потрясения, связанного с пожаром Капитолия, не найдём мы в его безукоризненно прекрасном Соло в центральном разделе Хора №15 F-dur. Зато масонских лейфигур в музыке замечательного Хора с каждой нотой добавляется всё больше, как признак того, что Тит готовится к новому подвигу милосердия.

– Интересно, что Тит без споров выслушивает и доклад Публия о заговоре с требованием смертного приговора Сексту (№16), и заступническую Арию Анния №17. Лишь оставшись в одиночестве, он в аккомпа-

нированном Речитативе №18-а даёт, наконец, волю своим противоречивым чувствам. «Какой ужас! Какое предательство!»,- страстно восклицает он. И чем сильнее охватывает Тита гнев на Секста, тем глубже погружается гармония в бемольные тональности, достигая Des-dur. Но как только ярость утихает, модуляции начинают обратный отсчёт, приводя к фатальному d-moll. Пройдя через все возможные состояния, душа Тита словно очистилась от всего чрезмерного: он снова спокоен и рассудителен. Спокойствие нарушает ввод подсудимого Секста.

– Вся эта Сцена захватывает настоящим драматизмом. Партия Секста особенно выразительна: его пение сопровождается мрачной, необычной гармонией, в голосе же звучат трагически окрашенные мотивы. Секст отклоняет доброжелательность императора и просит казнить его. В Арии №19 A-dur, знаменитом Рондо, он предаётся воспоминаниям. Нежная картина исчезнувшего счастья (рефрен A-dur) нарушается возбуждёнными мыслями о совершенном (эпизоды). Особого волнения, однако, исповедь Секста не вызывает.

– А вот следующая Ария Тита №20 B-dur по-настоящему захватывает! Уже вступительный Речитатив полон драматизма, во время него Тит рвёт лист со смертным приговором Сексту. I решительный раздел Арии похож на декларацию. «Я император честный и справедливый!»,- так преподносит себя Тит публике. Конечно, он немного картинно рисуется своими добродетелями, недаром в окончании I раздела Моцарт разделяет пение Тита до этого чуждыми ему колоратурами. Зато во II разделе Тит словно забывает о публике: в прочувствованном Adagio наступает решающий момент раздумья. Император спрашивает себя, что нужно сделать, чтобы стать примером справедливости для своих подданных. Музыка обоих разделов по-масонски размашиста, благородна. Не мудрствуя лукаво, Моцарт пишет Арию Тита в давно не модной форме *da capo*, и в III разделе, повторяя начало, возвращает Титу былую уверенность в своих действиях.

– Симметрия формы *da capo* должна засвидетельствовать классическую ясность образа: «княжеское зеркало» обязано быть безупречным по всем параметрам. Такой строгий академизм Моцарта в этой Опере, конечно, удивляет и озадачивает слушателя, привыкшего к свободе музыкального выражения в его поздних Операх.

– Однако вспомним, к примеру, творчество знаменитого современника Моцарта Жака Луи Давида. Его полотно «Клятва Горациев» написано по всем законам академизма: безукоризненны фигуры, пропорции, жесты. На наш взгляд, всё слишком симметрично, застыло и гладко. Но именно за эту картину современники носили художника на руках, сравнивая с Рафаэлем. Его же реалистические, полные жизни портреты вроде «Зеленщицы» не вызывали особой симпатии. Так же и с Моцартом: после его смерти Опера «Милосердие Тита» стала даже более популярной, чем «Волшебная флейта», и именно за счёт академической идеальности музыки. В общем, чтобы её понимать, нужно постараться вникнуть во психологию идеализма, присущую европейцам конца XVIII столетия. Тогда и ощущения от музыки изменятся.

– В любом случае, нельзя не восхищаться следующей Арией Вителлии №23 F-dur. Задумана она в концертном духе, а написана в форме Рондо, как и Ария Секста №19. Сколько экзотики: темп Larghetto, необычный размер 3/8, наконец, введение полного духового состава (флей-

та, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, бассетгорн) и литавр! Экзотична и вокальная партия – огромный диапазон, постоянные широкоохватные рулады со скачками к самым низким звукам, возможным у сопрано, придают ей совершенно инструментальный характер. Вителлия раскаивается в содеянном под красиво раскачивающиеся фигурации масонского бассетгорна.

– А фигурации-то узнаваемы! Один из фрагментов явно напоминает побочную тему I части Концерта для бассеткларнета с оркестром К.622, другой (в переходе к Хору №24) точно взят из «Масонской траурной музыки», К.477. Что же это? Моцарт явно приберёт именно для Вителлии, а не для Тита, самые красноречивые масонские лейтфигуры и инструменты!

– Видимо, через эту Арию Вольфганг хотел донести до слушателей тот процесс «просветления», очищения души Вителлии, который последовал за воодушевившими её актами милосердия Тита. Тит показал пример «истинного пути», и Вителлия ему последовала. В поиске Истины ей помогают, как добрые наставники, волшебные масонские лейтфигуры и инструменты (в «Волшебной флейте» аналогично)!

– Без перерыва Ария переходит в Сцену ввода осуждённого Секста в народное собрание. Масонский «Ветер Духа» главенствует и в скорбной маршевой поступи процессии, и в следующем Хоре №24 G-dur.

– Бесподобный Хор мог бы составить честь любой из масонских Кантат Моцарта. Вслед за ним с аккомпанированным Речитативом вступает Тит. Пока он увещевает Секста, с признанием своей вины вбегает возбуждённая Вителлия. Поражённый Тит сначала раздражается гневом, но тут же берёт себя в руки. Его последние слова на фоне хвалебного Финального Хора C-dur словно написаны самим Моцартом-масоном в преддверии смерти: «Рим должен узнать, что я тот же и что я всё знаю, всех прощаю и всё забыл».

Так заканчивается странная масонская Опера Моцарта. И вот что удивительно: если с первого раза Опера «Милосердие Тита» мало кому нравится (я имею в виду слушателей XXI века), кажется скучной, малоэмоциональной, однообразной, то второе, третье прослушивание вызывает обратный эффект. И однажды ловишь себя на мысли, что она чуть ли не лучшая!

– И главный герой Оперы Тит явно удался! Его образ многогранен, сложен – Тит и силён, и мягок, и умён, и решителен, и бесстрашен. Настоящий благородно-героический мужской тип, который мы так долго искали, но не находили среди персонажей Опер-серия Моцарта!

– Родной брат Тита – Зарастро из «Волшебной флейты», правитель, наделённый высшей государственной мудростью. Его образ, конечно, значительнее образа Тита, хотя бы потому, что он (по совместительству) – Верховный жрец Храма Солнца. Однако абстрактное, сказочное совершенство не лишает Зарастро ни трогательной человечности, ни собственных человеческих слабостей. Если в образе Тита есть ещё нечто от манекена, от исторической куклы, то Зарастро – живой человек, наделённый по-настоящему индивидуальными чертами.

– Наконец, «внутренняя эволюция» коснулась и партий «молодых людей», так называемых героев-любовников. Инфантильно-изнеженные образы Идаманта, Бельмонта, Дона Оттавио и Секста уступают место романтично-мятежным – Керубино, Феррандо и Тамино.

– Новые личности новой эпохи! С ними нужно срочно разобраться!
Завтра же начнём расследование!

– Что за командный тон! Ты мне напомнил Командора! Кстати, вот и ещё один нетрадиционный мужской тип, да какой! Значит, завтра нас ожидает интересная дискуссия, если, конечно, кто-нибудь не помешает...

Прогулка XXII (по Операм в поисках правды)

– Как не похожи друг на друга Оперные Галактики в этой части неба! Далеко распротёр свои клешни-Финалы огромный оранжевый краб Галактики «Фигаро». А вот разлитая вдоль Млечного ре-минорного пути голубовато-белёсая Туманность «Дон-Жуан». Рядом роскошный сиреневый букет Звёзд «Così fan tutte». Именно оттуда доносится непередаваемый аромат эротики и поэзии.

– Именно оттуда прямо на нашу НЛО надвигается тёмный силуэт летящей фигуры! Это хозяин! Ура! Я полечу к нему навстречу!

– Да не вырывайся так из рук! Скорее обратно!...

– ...Кто разрешил вам мусорить во Вселенной моего коллеги?

– Листочек сам вырвался из моих рук, подумав, что вы Моцарт. Но кто Вы, обладатель тёмного силуэта?

– Стыдно не узнавать такую знаменитость, как я. Разрешите представиться: Антонио Сальери. Есть две вещи, которые мучают человечество – порядок и беспорядок. Если по Вселенной запросто летают безнадзорные листы партитур – значит, в ней не всё в порядке. Я забираю этот листок для того, чтобы отдать Моцарту. Уж из моих-то рук он не вывется! Кстати, я встретил Моцарта, пролетая мимо Галактики «Волшебная флейта», под руку с подозрительно тёмной личностью!

– Вы тоже издалека показались мне подозрительно тёмной личностью. Что привело вас во Вселенную врага?

– Врага? Как грубо! Повторяю: мы были коллегами, хотя по велению императора однажды действительно стали соперниками. Но не врагами. Дело было так. На 7 февраля 1786 года был намечен увеселительный праздник в честь генерал-губернатора Нидерландов, в котором должны были принять участие лучшие венские артисты. Поскольку император хотел сразить гостя красотой только что построенной новой оранжереи Шенбрунна, было решено показать две комические Оперы, которые не потребовали бы сцены и декораций, прямо в оранжерее. Император сам выбрал итальянский и немецкий сюжеты, в которых в шуточной форме высмеивались недостатки Оперы как жанра. Пьесу Касти на итальянском «Сначала музыка, а потом слова» поручили положить на музыку мне, а немецкая безделица Штефани-младшего «Директор театра» досталась Моцарту. Всё было рассчитано на соревнование как авторов, так и артистов. В конечном счёте великосветская публика должна была решить, что лучше подходит Вене – итальянская или немецкая Опера. Поскольку Касти был моим приятелем, то, сочиняя пародийное либретто для меня, он выложил полностью. Как вы думаете, кого он в нём высмеивал? Этого проходимца – аббата Да Понте! Я не мог простить двух слабых либретто, по доброте душевной принятых мною от аббата в 1785 году. Да Понте уверял меня, что текст не так важен, как музыка.

Однако на премьерах публика высмеивала не музыку, а несурзность поэзии этого выскочки!

Итак, я с удовольствием положил сатиру Касти на музыку. Моя Опера шла первой. Император и гости были в восторге. А как пели Бенуччи, Мандини и крошка Стораче!

Пьеска же, отданная Моцарту, была совсем короткой – Увертюра и 4 номера. Ничего особо смешного в ней не было: две певицы строят амбиции перед импрессарио, желая доказать своё превосходство. В пении Арий они доходят до чрезмерного, выводя какие-то несусветные рулады (да ещё на немецком!), которые всегда так нелепы у Моцарта на фоне его остальной, особенно инструментальной музыки. Ему ещё повезло, что партии обеих певиц пели извечные соперницы – мадам Ланге и мадам Кавальери. Лишь старание уважаемых примадонн скрасило сомнительное творение коллеги.

– Ну, это вы уж слишком! Опера-buffa «Директор театра», К.486 и иронична, и умна. Да и музыка превосходна!

– Но вы же не слышали моей Оперы? Значит, не можете и сравнивать. Конечно, кое-что мне тоже понравилось. Например, пение моей ненаглядной ученицы Катарины Кавальери. Правда, ещё на премьере «Похищения из сераля» было замечено, что она уж слишком стареется, потворствуя успеху Моцарта. Я не называю своё чувство ревностью, но всё же меня удивляло её пристрастие к странной музыке коллеги. Но и его пассия Алоизия Ланге (все мы знали о бывшем её романе с Моцартом) в этот день лезла из кожи, выводя соловьиные трели на верхних нотах. Её пение было уж слишком показным. Чувствовалось, что императора покорило нездоровое соперничество Ланге и Кавальери. Я победил, и мне выплатили 100 дукатов, Моцарт же получил всего 50. Считают, что это состязание стало началом нашей вражды. Но это не так. Чтобы я снизошёл до интриг против запутавшегося неудачника?

А вот он-то уж точно – пыхтел! Сразу же призвал оскорблённого Да Понте в свой лагерь и начал закулисную возню в Венской Итальянской опере. Я подозревал, что он готовит некий выпад против меня. Естественно, о кознях Моцарта было доложено императору. Тот навёл справки и выяснил, что Моцарт пишет Оперу на запрещённый сюжет Бомарше: решил выделиться из массы с помощью скандала! Знакомый приём. Помнится, Глюк в Париже тоже не брезговал анекдотами о себе, лишь бы раздуть шумиху, компрометирующую Пиччини. Публика падка до всего запретного. Вот почему Моцарт и выбрал «Свадьбу Фигаро». Аморальный выбор. Впрочем, аморальные сюжеты легли в основу и других творений коллеги – «Дон-Жуана» и «Cosi fan tutte».

Я, конечно, тоже сочинял Оперы-buffa: «Похищенная ладья», «Школа ревнивых», «Венецианская ярмарка», «Образованные женщины», наконец, «Пещера Трофонио», которую триумфально приняли венцы как раз перед премьерой моцартовской «Свадьбы Фигаро». Незлобивые, искрящиеся юмором сюжеты с обилием пародийных ситуаций вызывали самую добродушную реакцию. Публика не любит запутанных затяжных Опер, не любит и «слишком много нот». Мои Оперы-buffa состояли из двух небольших актов, количество персонажей не превышало шести. Нужный баланс постигается опытом. Написав 6 больших Опер (из них лишь две, насколько я помню, были buffa), Моцарт считал, что уже постиг законы, выверенные Пиччини, Сарти и Паизиелло. Но что он мог

противопоставить моим тридцати, признанным по всей Европе Операм? Я уж не говорю об Операх-seria, «Армида», «Семирамида», «Тарар», «Данаиды» – что Моцарт мог противопоставить им? Своего «Идоменея», которого мы из-за его беспомощности так и не смогли по-настоящему услышать в Вене? Успех моего «Тарара» в Париже (его либретто написал для меня сам Бомарше!) был настолько велик, что меня впервые в истории оперы вызвали на авансцену, чтобы публично увенчать триумфальными лаврами!

– Опера «Данаиды», насколько я знаю, тоже наделала шуму в Париже?

– Глюк сначала выдал её за свою, но когда стало ясно, что публика покорена ею, честно признался, что это творение его лучшего ученика – то есть моё!

– Я знакома с этой Оперой и вынуждена признать, что она превыше многих достижений Глюка и прочих современников. Особенно бесподобны минорные Арии – запоминающиеся, одухотворённые, яркие. Такими бы гордились и Беллини, и Верди...

– И Моцарт... если бы чужой пример шёл ему впрок! Хотя нельзя сказать, что он был во всём индивидуален. Взять ту же «Свадьбу Фигаро» (кстати, это моя любимая Опера) – сколько в ней подражений Джованни Паизиелло! Начнём с партии Графини: её первую Арию Моцарт написал в том же темпе *Larghetto*, в том же размере 2/4 и в той же тональности *Es-dur*, что и Паизиелло в своём «Севильском цирюльнике». То же и с Фигаро: все его интонации почерпнуты как из «Севильского цирюльника», так и из «Короля Теодора». Помните его, ставшую знаменитой, Арию «Мальчик резвый, кудрявый, влюблённый»? Звучание бойкого военного марша, усиливающегося к концу, почти совпадает с тем, что сопровождает Таддео в Дуэте III акта «Теодора». А мотивы Графа Альмавивы из «Севильского цирюльника» Паизиелло – как они узнаваемы в большой Арии Графа из «Фигаро»!

– Конечно, Опера «Севильский цирюльник», принёсшая европейскую славу Паизиелло ещё в 1783 году, не могла не стать примером для Вольфганга, всегда уважавшего творчество ярчайшего представителя итальянской Оперы-buffa. Но раз мы уже начали сравнивать, то давайте это делать честно и до конца.

Опера Паизиелло обычна – в том смысле, что написана в привычных канонах Оперы-buffa. Шесть действующих лиц, два искромётных акта, где смех – главное событие. Весёлая, беспечная, грациозная – такие эпитеты лучше всего подходят этой очаровательной Опере, во многом предвосхитившей одноимённый шедевр Россини.

Опера же Моцарта «**Свадьба Фигаро**», **K.492** не укладывается ни в какие рамки. Во-первых, её размах – 4 масштабных акта с одиннадцатью героями – не только превышает представление о развлекательном жанре, но и вносит ощущение всеохватности бытия, отсутствующее даже у Бомарше. Во-вторых, многозначность образов такова, что не позволяет причислить «Свадьбу Фигаро» к жанру Оперы-buffa в чистом виде. Сам Моцарт называет её *dramma giocoso* («весёлая драма»). Маски buffa, может быть, ещё надеты на лица Базилио, Бартоло и Марселины. Но остальные герои обладают сложными, глубоко индивидуальными характеристиками, далёкими как от buffa, так и от seria. Правдивость образов достигнута чисто музыкальными средствами, прежде всего, многополярно-

стью музыкальных характеристик. Главным героям свойственна непрерывная изменчивость с перепадами настроений: от лирической мечтательности к игривости, от пафоса к смиренной мольбе, от гнева к шутке. Кажется, не существует человеческих эмоций, не затронутых так или иначе в этом «исследовании душ человеческих». Едкое остроумие Бомарше превращается Моцартом в иронию – добрую спутницу человечности. К концу Оперы пробивает себе дорогу и высокая этика, отсутствующая в творении Бомарше. Подменив буффонный финальный Водевиль тихим «Хоралом всепрощения», Моцарт добился новой для вашего времени реакции публики – сочувствия, сопереживания всем персонажам. Как это далеко от комикования Паизиелло, да и грядущего Россини!

– Однако именно во время обожаемого вами финального Хорала император не выдержал и зевнул на премьере! Нельзя же перегибать палку! Нельзя превращать buffa в тяжеловесную, затяжную *dramma*! Хорошо хоть, по велению императора Моцартом были сокращены свадебные танцы в III акте. Но наградить второстепенного персонажа двумя большими Ариями – это уж слишком!

– Это вы о каком персонаже?

– О Керубино.

– Но Керубино – важнейшее из действующих лиц Оперы!

– У Бомарше его роль мала и по содержанию, и по значимости.

– Это у Бомарше, но не у Моцарта. Тема любви, как обезоруживающей разум инстинктивной силы, через Арии Керубино впервые предстаёт перед нами в оперном творчестве Моцарта. В инструментальной музыке эта тема наметилась давно – достаточно вспомнить скрипичные Концерты и Сонаты молодого Вольфганга. Но высказать идею такой любви в Опере раньше ему мешала пристрастная опека отца. Отец душил не только музыку сына, посвящённую богине Любви. Он задушил и чувства самого Вольфганга, адресованные сначала прекрасным зальцбургским аристократкам, а потом Алоизии Вебер. Постоянный контроль семьи лишил темпераментного, чувственного юношу реализации «донжуанских» мечтаний. Либретто «Свадьбы Фигаро» словно выплеснуло воспоминания о былом юношеском трепете сердца в обе Арии Керубино, несомненно, лучшие в Опере. Образ Керубино не только дорастает до значения символа, но и проецируется на последующие мужские образы Графа, Дон-Жуана, Феррандо, Тамино. Это воплощается и в музыкальных – тонально-гармонических, интонационных – связях. Керубино поёт свою Канцону «Voi, che sapete» (Ариетта №11 «Сердце волнует жаркая кровь») в донжуановском B-dur, и в её интонациях явно проступают нотки из будущей «Арии с шампанским» Дон-Жуана.

– Ах вот почему Моцарт заменил Канцонеттой «Voi, che sapete» французский романс «Мальбрук в поход собрался», цитируемый в этой сцене у Бомарше? Значит, вы считаете, что Керубино – будущий Дон-Жуан? Интересная мысль!

– Так считаю не одна я: существует масса исследований на эту тему. Начальный мотив Арии Керубино №6 «Рассказать, объяснить не могу я» Es-dur – не что иное, как лейтмотив всей Оперы. Я имею в виду поступенный трёхзвуковой мотив в ритме анапеста, который мы потом встретим в репликах Графа, Фигаро, Сюзанны. Он проходит даже у Базилио. Но важен не только начальный мотив первой Арии Керубино, но и «отклонение в хорал» в её Коде на словах «Всегда – и днём, и ночью».

Темп меняется с *Allegro vivace* на *Adagio*, и Керубино, замечтавшись, остаётся наедине с обескуражившим его чувством. Тема «святости» любви – наивысшего состояния человеческой души – с такой же трогательностью, как в Арии тринадцатилетнего подростка, прозвучит потом в хоральном Ансамбле последнего Финала. Керубино, конечно же, абсолютно новая фигура нового времени – его образ не вписывается ни в *buffa*, ни в *seria*. Важно и то, что страстный, поэтический тон, заданный его Ариями, словно подхватывается остальными главными героями Оперы.

Вы заметили, что образ Графини музыкально связан с образом Розины-графини из «Севильского цирюльника». Конечно, связан. Но лишь у моцартовской Графини мечты о любви достигают духовной высоты в молитвенных интонациях Арий №10 «Porgi amor» (II акт) и №19 «Dove sono» (III акт). Создавая эти Арии, Моцарт то и дело вспоминал лучшие сопрановые *Adagio* из своих Месс. И они ему действительно понадобились: в первой Арии он использовал интонационную схему «Agnus Dei» *Es-dur* из Мессы *C-dur*, K.337, во второй – «Agnus Dei» *F-dur* из «Коронационной Мессы», K.317. В первом случае Моцарт сохранил даже тональность *Es-dur* из Мессы, так что тональность Арии Розины из Оперы Паизиелло совпала совершенно случайно. Да и разве Розина Паизиелло могла бы получиться настолько возвышенной и поэтической, как моцартовская Графиня?

То же можно сказать о совпадениях, связанных с Фигаро. Действительно, тематизм его Арий родствен тематизму схожих персонажей Паизиелло, но лишь в шуточных, буффонных моментах. У Паизиелло основные интонации Фигаро совпадают с теми, которыми Моцарт наделил...крестьянский хор! Фигаро Паизиелло – ловкий слуга, выделенный из народной массы, да и только. Фигаро Моцарта интеллигентен, образован и умен, он далёк от всего «пейзанского». Вспомните, как он объясняется в любви мнимой «Графине» в Финале IV акта: сам Граф не способен был бы пропеть своё признание в столь изысканно-галантной, благородной манере! Фигаро Моцарта, как и Керубино – новый, абсолютно новый типаж для вашего времени!

– Наверное, со стороны виднее. Но всё же мне то и дело слышался Паизиелло. Та же Сюзанна – её кокетливые мотивчики писаны явно с оглядкой на образы служаночек из Опер моего уважаемого земляка.

– И тут я отрицать не стану: Паизиелло, несомненно, «крестный отец» и Сюзанны, и Церлины, и Деспины. Но в его схему «лукавых служаночек» никак не вписывается самая одухотворённая из Арий моцартовской «Свадьбы Фигаро» – знаменитая «Ария в саду» №27 «Deh vieni non tardar» *F-dur*, которую Сюзанна исполняет в IV акте Оперы. Ария эта полна загадок. Может быть, к её очарованию подмешались чувства Моцарта к исполнительнице партии Сюзанны Энн Стораче? Как бы то ни было – перед нами такое поэтическое откровение, которое в устах служанок Паизиелло даже и представить себе невозможно! Крайне простая гармония выдвигает на первый план мелодию, которая интонационно вроде бы тоже не сложна – перемещение тонов трезвучий. Но мелодия делится не на дву-четырёх-такты, как обычно, а на трёхтакты, что вызывает впечатление еле сдерживаемого, не находящего выхода порыва. Сюзанна поёт о ночи с её «дуновением ветерка», «благоухающими цветочками», «журчащим ручейком». Казалось бы, текст Арии полностью в русле рококо. Но что сделал бы итальянец? Он выделил бы все эти живо-

писные подробности привычными красивыми эхо духовых и вокальными колоратурами. Моцарт ограничивается лишь лёгким намёком: ночная природа служит лишь фоном для страстного томления Сюзанны. Перед нами картина настроения. Вот как описывает её Г.Аберт: «Волшебство ночной природы возвышает героиню, и она изливает собственное томление в звуках такой правдивости, что возникает впечатление, что эта музыка уже не рассказывает о страстном желании, а, собственно, и является самим желанием. И при этом – совсем не бетховенским желанием, а подлинно моцартовским, не устремляющим свой полёт в недоступные дали, но рвущимся к чувственному осуществлению».

– Но, не правда ли, «Арию в саду» предвосхищает тот прелестный Дуэт из III акта, в котором Графиня диктует записку Сюзанне?

– Связь Арии с Дуэтом №20 В-dur Графини и Сюзанны как раз является ярчайшим примером «музыкальной драматургии» Моцарта, о которой мы ещё поговорим. Казалось бы, простая короткая сцена, но из множества неприметных штрихов в ней слагается особо трепетная, помозартовски поэтичная атмосфера музыки: субдоминантовая гармония с терцией вверху, плавно-колышущийся фон оркестра, сочетание струнных с солирующими гобоем и фаготом, тающие окончания. Как только речь в записке заходит о вечернем ветерке и трёх пиниях, словно «вторым планом» возникает ощущение природы. «Дуэт действия» на глазах превращается в «Дуэт состояния». Вспомните чарующий момент, когда Сюзанна, как под гипнозом, переспрашивает Графиню «*sotto i pini?*» («под пиниями?»), а затем повторяет эти же слова утвердительно, как бы успокаивая. В этот момент обе героини сливают голоса, упоённые предчувствием того блаженства, которое ожидает их вечером в саду «под пиниями». Словно эллинистские богини, которым подвластны и природа, и поэзия, и чувства, они переводят воображение слушателя в иное измерение, подобное ирреально-замедленному сну. Образуется новое «психологическое ядро», позыв, требующий продолжения – переноса к тем чудесным пиниям, о которых пелось в Дуэте. Именно поэтому, когда в IV акте Сюзанна на фоне пиний начинает «Арию в саду», сразу же возникает впечатление продолжения того сладкого сна, в который погрузил нас Дуэт из III акта. Так строится утончённая «музыкально-психологическая арка», которая возвышает поэтический реализм Оперы до сказочно-волшебного.

– Привычка Моцарта обожествлять женщин не изменила ему ни в одной Опере, будь то *buffa* или *seria*. Этим он, конечно, отличался от нас, итальянцев.

– Но в случае «Свадьбы Фигаро» впервые происходит небывалое: образ служанки Сюзанны оказывается многограннее и сложнее образа её госпожи! В сравнении выигрывает и Фигаро у Графа, хотя образ Графа остаётся в целом загадочнее. У Паизиелло граф Альмавива – благородный галантный кавалер. У Моцарта он временами напоминает грубого самодура. Но как только Граф остаётся наедине со своими чувствами, оказывается, что он заражён тем же вирусом всеокрушающей любви, что и остальные: вспомните его Арию №17 «*Vedrò, mentr'io sospiro*» из III акта. Под конец этой Арии Граф вызывает жалость. Чувствуется, что его любовь к Сюзанне не просто развлечение, но подлинная страсть. Образ Графа изменчив. Иногда в нём улавливаются интонации Керубино и будущего Дон-Жуана. Его Дуэт с Сюзанной №16 звучит в том же сладко-

стном Ля-мажоре, что и «Дуэт обольщения» Дон-Жуана и Церлины. К Графу Альмавива Паизиелло этот образ не имеет никакого отношения, хотя интонационная модель «обоих Графов» во многом схожа.

– Всё познаётся в сравнении. Может быть, именно сложность образов и отпугивала первых слушателей «Свадьбы Фигаро»? Знаю лишь одно: иные уходили с представления в недоумении. Я к ним не отношусь. Повторяю: с первого же показа я оценил и полюбил необычную Оперу коллеги. Но любил я её не столько за Арии (мои Арии были куда выразительнее, во всяком случае, лучше запомнились!), а за Ансамбли и Финалы. Вот что действительно было ново! Незабываемо первое впечатление от Финала II акта. Уже на подступах к нему события разворачивались с неожиданной быстротой. Приход Графа, испуг Графини, находчивость Сюзанны, помогающей пажу бежать, стремительно закручивали действие в какой-то вихрь. Я следил за зрителями – они вдруг перестали жевать, играть в карты, болтать. Никогда раньше я не видел, чтобы публика в течение получаса, не отрываясь, глядела на сцену. Границы семи разделов Финала были слышны лишь мне, остальные восприняли всю его «архитектуру» как единое целое. Непрерывное развитие и общий бешеный темп сбивали с толку: более темпераментной Сцены я в своей жизни не видел! Сначала я подумал: «Да Понте постарался и назвал мне сочинил искромётнейший из своих Финалов!» Но потом взял в руки либретто и пробежал глазами по тексту. Текст был обычен – диалоги, речитативы, повторы. Значит, дело в музыке?

– Скорее, в музыкальной драматургии.

– Вот не надо! Вечно сюда приплетают драматургию. А в чём она – в том, что на сцене происходит всё, как в жизни? Но оголтелый реализм низкопробен. Назначение музыки – возвышать душу, переносить её в сферу идеального. Излишнее правдоподобие опускает и опошляет музыку, делает её придатком действия. Я ненавижу слово «драматург», применяемое к композиторам. Моцарт писал музыку, а не пьесы!

Хотя вдумайтесь: ни одна из мелодий Финала не запоминается, нет в нём ни чисто музыкальных красот, ни особо оригинальных музыкальных идей. А всё вместе – ошеломляет! В чём тут секрет?

– В драматургии. Но не в той, о которой вам противно говорить, а в музыкальной. Изобретением Моцарта явилась «музыкальная драматургия». Её законы вслед за ним постигли лишь единицы, да и то лишь в лучших творениях. Приведу в пример незнакомые вам Оперы XIX века – «Аиду», «Кармен», «Пиковую даму». Их либретто хороши, но бесполезно читать их как пьесы и ждать потрясения. Не потрясают. Зато музыкально эти Оперы представляют собою особые концентрические пространства, спаянные циклическим сонатно-симфоническим развитием. Именно такая обобщающая музыкальная «сверхмодель» и порождает «музыкальную драматургию», впервые открытую Моцартом в «Свадьбе Фигаро». Такая «драматургия» не связана с самим словесным текстом, она спаяна лишь с образно-смысловым строем Оперы, который и продумывает сам композитор. Либреттист тут ни при чём.

– Так вот почему музыка Финала II акта напоминала мне симфонию! Ухом я улавливал отдельные её признаки: сонатное строение разделов, единое последовательное развитие с ускорением к концу, тональное обрамление. Но чтобы секрет был так прост?

– В том-то и дело, что непросто, иначе бы в истории Оперы шедевры

исчислялись сотнями. Нужны ведь не только знания, но и интуиция, природное чувство формы, «пространственное» музыкальное мышление, способное внутренне объять весь комплекс целого. Даже Моцарт, наделённый этими качествами от рождения, не сразу постиг законы «музыкальной драматургии».

– Но продолжим разговор о Финалах. Если Финал II акта восхищал, то Финал IV акта изумлял. Поначалу нагнетание эмоций в последней Scene Оперы было сходным с первым Финалом. Наконец, интрига с переодеванием была исчерпана, и одуроченный Граф на глазах у девяти персонажей становился на колени, чтобы умолять жену о прощении. Я мысленно представлял себе продолжение, вспоминая комедию Бомарше (которую, конечно же, читала вся просвещённая публика, находящаяся в зале). Вот сейчас Графиня лукаво скажет: «На моём месте вы бы сказали «нет», а я, уже в третий раз за сегодняшний день, прощаю вас без всяких условий». Дальше все по очереди засмеются и начнут исполнять Водевиль в десяти куплетах, расписанный самим Бомарше. 10 куплетов готового, остроумнейшего текста для поочерёдного пения героев – настоящая находка для композитора!

Но что это? Графиня и не думает смеяться над Графом! Она крайне серьёзна. Почти молитвенным тоном прощая Графа, она даёт ему понять, как свято её чувство. Лишь истинно любящая душа способна так смиренно всё простить. И что самое неожиданное – десять действующих лиц-свидетелей вдруг строго и целомудренно повторяют слова её смиренного «всепрошения», вступая с той же трогательной мелодией! Звучание Хорала нарастает до *forte*. Сплочённо выстроившись на авансцене, участники Оперы адресуют своё прощение друг другу и всем зрителям в зале: «Прощаю, прощаю, так сердце велит!»! Общая пауза – и странная тишина в зале! И только после таинственного медленного перехода: дружный хор взрывается маленьким весёлым заключением в духе Паизиелло, состоящим всего из одной фразы, по-моему, с такими словами: «После многих треволнений, бурных сцен и приключений, общей радостью, весельем должно день закончить нам». Готовый Водевиль, по ролям расписанный Бомарше, так и не понадобился! Но я был поражен не только отказом Моцарта от традиционного для buffa Водевиля. Переосмысление последней, самой смешной Scene Оперы перечёркивало саму основу жанра. «Ни рыба, ни мясо», – слышалось в шёпоте венцев, недоумённо покидающих зал театра. Они не поняли Оперы!

– Как не поняли? Всем известно, что премьера «Свадьбы Фигаро» 1 мая 1786 года прошла с большим успехом!

– Опера выдержала лишь 9 представлений – смехотворно мало даже для второразрядного композитора! Венцы были попросту не готовы к новизне оперного мышления Моцарта.

– Зато как полюбили «Свадьбу Фигаро» прагжане!

– Это неудивительно: публика в Праге была попроще и не так избалована приличными buffa. Но и ей понравились в основном бойкие напевы Арий Фигаро да энергичные мотивы Увертюры. Кстати, как вы оцениваете Увертюру?

– Она гениальна. Обычно считают, что её стремительная музыка родилась у Моцарта спонтанно, как отклик на подзаголовок Бомарше «Безумный день». Якобы Моцарт хотел Увертюрой предвосхитить то «безумство», которое царит в Финалах действий. Но первоначальный

замысел был другим. Видимо, ещё находясь под влиянием «Арии в саду», созданной последней, Моцарт перед репризой первой темы внезапно остановил неуклонно динамизирующийся поток музыки на доминанте, сменил темп с Presto на Andante con moto и размер с 4/4 на 6/8. Дальше в сопровождении *pizzicato* вступал гобой с элегичной мелодией, схожей с началом «Арии в саду». Слушателю предлагалось не то что бы лирическое отступление, а скорее, предупреждение: «вас ожидает не только смешное, но и возвышенное». Но перед самой премьерой Моцарт внезапно вычеркнул всё Andante и даже вырвал лист с его продолжением из партитуры, который впоследствии затерялся. Как вы считаете, чем был вызван такой, не похожий на него поступок?

– Мне кажется, он не хотел раньше времени выдавать те жанровые «сюрпризы», которые заготовил для своей Оперы. А может быть, победил неистовый темперамент начала Увертюры, который зывал к ещё большему вскипанию эмоций под конец, к тому шквалу Коды, которым она заканчивается. По-моему, это одна из лучших Увертюр коллеги, пожалуй, лишь Увертюра к «Волшебной флейте» может составить ей конкуренцию. Я всегда высоко ценил инструментальную музыку Моцарта и в этой области чувствовал его решительное превосходство даже над Гайдном. Глубокое преклонение перед его Квартетами и фортепьянными Концертами не покидало меня до самой смерти. А последние Симфонии! Как бы ни обижался я на выпады Моцарта в свой адрес, всё же по велению сердца исполнял симфоническую музыку коллеги в концертах Венского Общества музыкантов, президентом которого был. Именно благодаря мне венцы впервые услышали Симфонию g-moll, потом я дирижировал его Реквиемом. Уважение к его инструментальной музыке я внушал и своим ученикам – Бетховену, Шуберту, Черни, Листу.

Но вернёмся к Увертюре. Почему она написана в D-dur?

– Вы лучше меня знаете, что Увертюра, сочиняемая после создания остальной музыки Оперы, имеет тональность окончания действий и завершающего Финала.

– Но внутри Оперы вы почти не найдёте D-dur, а в огромном Финале IV акта D-dur появляется лишь в самых последних тактах, как привязанный хвостик. Ре-мажор как будто ничем не подготовлен!

– В самом деле, D-dur звучит после большого основного раздела в G-dur, тональности субдоминанты. В результате образуется так называемый плагальный каданс, часто применяемый в церковной музыке. Создаётся впечатление, что ре-мажорная Кода венчает Оперу коротко выдохнутым «amen». Таким образом, Увертюра и Кода напоминают вступление и заключение, обрамление крупной формы. Внутренняя же модель тонального построения Оперы приводит к интересным открытиям. Вместо D-dur с его доминантой A-dur Моцарт постоянно предлагает нам тонально отдалённую последовательность Es – B – G – C в I, IV и дважды во II актах. Ещё 4 раза во всех актах Оперы заявляет о себе чередование B – G и G – B. Странная тональная игра (тональности B и G не родственны!) характерна тем, что появление G-dur, сначала воспринимаемое как сюрприз, закрепляется на подсознательном уровне и становится главным двигателем интриги в Опере. Получается так, что мы всё время ждём нового сюрприза, нового поворота событий. Достаточно одного примера – окончания I акта. Комический Терцет №7 Сюзанны, Базилио и Графа (B-dur), в конце которого Граф находит Керубино под покрывалом в

кресле, внезапно прерывается контрастным Хором №8 крестьян (G-dur), предваряемых Фигаро. По Бомарше, этой сценой и должен закончиться I акт. Но появившийся G-dur словно нащёптывает: сейчас будет сюрприз! Этим сюрпризом становится Ария №9 Фигаро «Non più andrai farfallone» («Мальчик резвый...») C-dur, обращённая к Керубино. Акцент поставлен точно – Ария воспринимается, как ярчайшее высказывание всего I акта.

– А я вижу другой механизм воздействия – все перечисленные тональности так или иначе относятся к субдоминантовой области относительно D-dur. Отсюда постоянное напряжение, растущее с каждым актом: разрешение в виде доминанты и тоники никак не наступает! I и III акты заканчиваются в C-dur, а II акт вообще в далёком Es-dur! Наверное, в этом заключена одна из тайн «музыкальной драматургии» Моцарта? Но обычный слушатель, не имеющий о тональностях Оперы ни малейшего представления – как он может ощутить воздействие столь таинственной силы?

– Представьте себе: человеку сообщают нечто обнадеживающее, вселяющее оптимизм (Увертюра D-dur). На самом деле дальше начинается светопреставление, хаос, «безумный день» (далёкие тональности). Но вдруг всё обошлось и заканчивается на долгожданной оптимистической ноте (Кода Финала D-dur). Это «облегчение» невозможно не услышать, даже если вы ничего не понимаете в тональностях. Концентрические круги тональностей, зеркально отражаясь, образуют замкнутое, внутренне у с л е н н о е (именно за счёт многократного зеркального отражения) музыкальное пространство! Был ли Моцарт посвящён в тайну физической природы такого воздействия или открыл новый приём чисто интуитивно, мы не знаем. Важен результат: Опера «Свадьба Фигаро» и поныне является любимицей миллионов далёких от музыкальной теории слушателей, потому что её музыкальное пространство увлекает, как захватывающий «детектив»!

– Выходит, моя дальновидность относительно «Свадьбы Фигаро» меня не обманула. Жаль, что венская публика оказалась столь близорукой, что за покоробившими её странностями жанрового характера не разглядела главного – величины рывка музыкального гения Моцарта! Представляю, какая обида вселилась в душу коллеги, когда через месяц после премьеры «Свадьбу Фигаро» сменила моя «Пещера Трофонии», надолго воцарившаяся в репертуаре Венской Итальянской оперы! Но разве я виноват? Театральная дирекция ориентировалась лишь на запросы публики. Учитывалось и мнение певцов, а те твердили: ансамбли «Фигаро» трудны, оркестр заглушает пение, действие непомерно растянуто и перегружено, и вообще – Опера скучна!

– Да-да, я, кажется, помню цитату из дневника завсегдаята театра графа Цинцендорфа, побывавшего на премьеры: «Опера Моцарта мне наскучила».

– Вот вам и «захватывающий детектив»! Тут уж ничего не поделаешь, и то радость – пражский успех постановки «Фигаро», который, как известно, полностью держался на энтузиазме близкой к банкротству труппы Бондини. За пределами Австрии «Свадьба Фигаро» не вызвала интереса, между тем мои Оперы ставились по всей Европе без всякой протекции. И не я ли помог Моцарту через 3 года вновь попытать счастья и восстановить постановку любимого мною «Фигаро» в Вене, уже с другими певцами? Лишь благодаря мне его Опера продолжила существо-

вание, а так бы её навсегда забыли!

Моцарт должен был извлечь урок. Но он был слишком упрям и самонадеян. Наступивший 1787 год не сулил ничего хорошего ни ему, ни мне. Пришла мода на заезжих визитёров – Диттерсдорфа и Мартини-Солера. «Доктор и аптекарь» и «Cosa гага» («Редкая вещь») надолго затмили венцам разум. Тут уже и мне не поздоровилось. Но я быстро перестроился. Хотите знать, как? Вновь сблизился с Да Понте, заказав ему переделку моего французского «Тарара» в итальянский вариант «Аксур». Перевод получился неплохим, и Глюк посчитал нужным сделать ему рекламу, превознося парижский успех Оперы.

О Моцарте было забыто. Но вскоре я узнал от болтливого земляка Да Понте, что тот не сидит без дела: пишет Оперу на переделанный аббатом сюжет «Каменного гостя». Ох, и рассмешил он меня! Как можно было взяться за столь вульгарный, надоевший, тошнотворный сюжет! Я знал не менее 30 современных пьес и Опер на тему «Дон-Жуана» – и все были одна отвратительней другой! Безумец! Уж не попутал ли его бес? Через день я выяснил, что вся эта затея – проделка того же Да Понте. Представьте: он решил упростить себе жизнь и разыскал либретто известного сценариста Бергати, составленное для Оперы неплохого композитора Гаццаниги, которое почти не нужно было переделывать! Лишь подсунуть доверчивому Моцарту. Однако тот загорелся! Осталось ждать да гадать, в какие дебри заведёт его сатана! Но, узнав, что коллега пишет «Дон-Жуана» для Праги, я успокоился: туда ему и дорога!

Через месяц мне в руки случайно попала партитура «Каменного гостя» Гаццаниги-Бергати. Опера была современна, коротка, мила и понятна. Значит, Моцарт поумнел, если сочиняет, глядя в эту партитуру! И я успокоился окончательно. «Дон-Жуан» Моцарта мне ничем не грозил.

Первую тревожную весть принёс Да Понте: Моцарт пишет вовсе не комедию, а опять огромную, мрачную Оперу с персонажами-seria! Либретто Бергати пришлось полностью переписать по его вкусу. Вместо одного акта будет четыре. Четыре?? Неужели «Свадьба Фигаро» его так ничему и не научила? Неужели мы снова услышим «слишком много нот»?

– Видимо, ваши переживания передались Вольфгангу. Вскоре он разделил Оперу Дон-Жуан», К.527 на 37 смысловых сцен (событий). Позже, на полпути к завершению ему удалось объединить четыре первоначальных акта в два, правда, очень протяжённых, по 1,5 часа.

– Ещё бы не протяжённых! Так расширить партии малозначительных персонажей вроде Донны Анны или Лепорелло! У Бергати Донна Анна уходит в монастырь сразу же после убийства отца, а у Моцарта – она чуть ли не главная героиня: всё поёт и поёт!

– Зато Донна Эльвира соединила в себе черты сразу двух возлюбленных Дон-Жуана, а Лепорелло – двух слуг, фигурировавших у Бергати. Либретто же разрослось за счёт новых сцен – Сцены узнавания Дон-Жуана (№№10–14), Сцены с переодетым Лепорелло (№№15–21) и Сцены на кладбище (№№23–24). Содержание этих Сцен всё же не было оригинальным, схожие события украшали множество версий старинной легенды, переработанной разными авторами от Тирсо де Молина и Мольера до Гольдони. Но самое интересное, что, как и в «Свадьбе Фигаро», действие Оперы, подчиняясь законам классицизма, разворачивалось в течение

одних суток – с ночи до ночи!

– Тогда очевиден промах Да Понте: как за один день успели установить памятник Командору, если его только что убили?

– Уж вы-то должны помнить, что у высшей знати считалось обычным сооружать себе надгробный памятник ещё при жизни. Памятник Командору уже стоял, тело же его днём внесли в подземный склеп. Есть другое несоответствие: бал в конце I акта начинается вечером. После бала в своём загородном доме Дон-Жуан успевает: а) бежать в город; б) разыскать Лепорелло, поменяться с ним одеждой и разыграть Донну Эльвиру; в) спеть Серенату камеристке Эльвиры; г) разыграть крестьян и избить Мазетто; д) встретиться с Лепорелло на кладбище и пригласить статую Командора на ужин; е) вернуться в загородный дом и организовать праздничный ужин с оркестром в честь возможного прихода статуи, поужинать с Лепорелло; ж) принять и выслушать Эльвиру; з) принять и выслушать Каменного гостя; и) умереть.

– Так и напрашивается сравнение с подзаголовком «Свадьбы Фигаро»: там – «Безумный день», здесь – «Безумный вечер». В бешеной смене событий «Дон-Жуана» мне видится особо дерзкая игра, я бы сказал, игра на нервах зрителей.

– Вот как можно охарактеризовать эту игру в стиле XXI века: действие развивается в форме «авантюрного экшна с элементами мистического триллера». С первой до последней минуты герой словно ходит по острию ножа: рождается тревожное ощущение, что таинственный дух возмездия в лице убитого Командора вовсе не исчез из поля действия в Интродукции, а продолжает незримо в нём присутствовать, лишь до поры до времени скрываясь от нашего взора! Реальное вдруг уступает место странно-необъяснимому – ирреальному. Перед нами уникальное либретто, в котором обыденное и потустороннее сливаются воедино!

– Как это не похоже на те легковесные сценарии, которые Да Понте предлагал другим композиторам! Откуда у него мог взяться такой непростой замысел?

– От Моцарта. Да Понте лишь рифмовал продиктованное волей истинного «сценариста» – Моцарта, кстати, при этом плохо понимая, что рифмует. Вот вам один пример. В 1794 году в Лондоне решили поставить «Дон-Жуана» Гаццаниги-Бертати, но Опера показала чересчур короткой (в ней всего I акт!), и потому для обработки либретто был призван Да Понте. Он решил надставить Оперу фрагментом из «Дон-Жуана» Моцарта.

– И что же выбрал?

– Комическую «Арию со списком», которую Лепорелло поёт Эльвире. Свою вставку он объяснил так: «В этой Арии мне идеально удалось стихи». Каково! Смысл, глубина сюжета его не волновали! Ремесленник!

– Я такого же мнения о нём. Видимо, Моцарт обладал даром внушения и при тесном общении с Да Понте пользовался им. Только так мы можем объяснить особую магию текста либретто и крепчайшую связь его с музыкой. Но ближе к действию! *Dramma giocoso* на сей раз никак не оборачивается комедией, несмотря на весёлое заключение. Два героя в ней погибают, и это обстоятельство не в пользу Моцарта: смерть на сцене не приветствовалась в наше время ни в *buffa*, ни в *seria*.

– Посреди 15 больших Опер Моцарта гибнут лишь 3 героя – Митридат, Командор и Дон-Жуан. Двое на одну Оперу – слишком много для

венцев. Мрак вначале, и мрак в конце.

– В любом случае, такому раскладу может соответствовать лишь Опера-seria. Но заявленная *dramma giocoso* – «весёлая драма» – предполагает комедийный характер целого и партии-buffa. В «Дон-Жуане» Моцарта к buffa принадлежат лишь три персонажа – Церлина, Мазетто и Лепорелло. Донна Анна, Дон Оттавио и Донна Эльвира – персонажи seria. Сам Дон-Жуан половинчат: я бы отнёс его к mezzo carattere. Такой странный расклад приводит к тому, что жанр Оперы не выявляется.

– Почему же не выявляется? Трагикомедия!

Она обнаруживается уже в Увертюре. Вспомните – *Andante d-moll* (трагедия) и *Molto Allegro D-dur* (комедия). Вступительное *Andante* связано с образом Командора: появившись в начале Оперы, оно предвещает трагическую развязку драмы. Именно на темах *Andante* будет потом построена Сцена гибели Дон-Жуана. Начавшись ярким и простым сопоставлением тоники и доминанты в ре-миноре, музыка *Andante* с пятого такта резко усложняется гармонически за счёт необычных последований, основанных на нисходящей хроматической мелодии в басу. Исходный трагический образ поддерживают плачущая мелодия скрипок (такт 11), потом тревожная скороговорка струнных (такт 17) и, наконец, странные завывания пассажиров духовых (такт 23). За 30 тактов вступления образ Смерти словно перерождается – от внеличного рокового начала к субъективному выражению боли, а потом обратно – от трепета человеческой души к леденящему видению потустороннего мира. Нечеловеческой силы музыка!

– Сначала меня удивило то, что Моцарт избрал на сей раз французскую форму Увертюры, которой пока не пользовался. Потом-то я понял, что такая форма была единственной возможностью столкнуть две противоположности – смерть и жизнь. Уже в неживой, бесплотной чистой кварте, открывающей Увертюру, словно таилось предупреждение о роковом столкновении двух стихий.

– Упомянутый интервал – нисходящая тоническая чистая кварта (ч.4) – становится лейтинтервалом всей Оперы, тем интонационным зерном, из которого вырастает весь дальнейший тематизм обеих контрастных сфер. Другим важнейшим лейтсимволом Оперы в Увертюре являются хроматические сползания и подъёмы в пределах всё той же тонической кварты. Значение хроматических «змееподобных» мотивов становится понятным лишь в дальнейшем. Как и ч.4, они имеют отношение к теме смерти, но на сей раз – к «смерти от любви». Хроматические мотивы напрямую связаны с пронизывающей Оперу эротикой. Уже начальный хроматизм d^2 - dis^2 во второй части Увертюры *Molto Allegro D-dur* показателен: одним ходом мелодия как будто вырывается из плена предыдущего смертельного оцепенения. Пока мы ощущаем лишь неистовую энергию преодоления, но вскоре, благодаря утончённой гармонизации в разработке, этот же хроматизм начинает ассоциироваться с демонической чувственностью Дон-Жуана.

– Разработка *Molto Allegro* действительно представляет нам основные темы в новом освещении. Если побочная выявляет особую терпкость, то упомянутая вами главная, модулируя в *g-moll*, постепенно теряет присущую ей энергию и словно в изнеможении угасает на доминанте *B-dur*. В самом деле, похоже на изнеможение от любви!

– Уже одно то, что Моцарт впервые ввёл в Увертюру Оперы раз-

работку, свидетельствует о необычайной серьёзности намерений.

– Не забывайте, что Увертюра написана уже после остальной музыки Оперы, то есть после осуществления всех серьёзных намерений, а потому носит не предвещающий, а обобщающий характер. И не нужно придумывать ей программу: любая программа окажется мельче глубины сего симфонического шедевра. Что же сразу становится очевидным – так это куда большее по сравнению со «Свадьбой Фигаро» инструментально-симфоническое развитие всей Оперы в целом. Я бы назвал это симфонизацией оперного жанра. Моцартовская «музыкальная драматургия», приёмы которой вам пришлось отдельно подчёркивать в «Свадьбе Фигаро», здесь уже не нуждается в доказательствах: очевидны и симметрия тонального плана, и тематические «арки» внутри целого, и сонатные тонально-зеркальные построения больших комплексов. Не потому ли вся музыка «Дон-Жуана» порождает необычайную энергию, которая моим современникам казалась отталкивающей: Опера не только не была «увеселением», но держала слушателя в постоянном лихорадочном напряжении. Инструментовка, динамика – всё было подчинено правде изображения, и эта правда зачастую шокировала.

С первых же тактов Интродукции бросалась в глаза изменившаяся роль оркестра: он не только служил важным дополнением вокала, но и двигал действие. Скрытая тревога настороженно крадущегося *pizzicato* струнных перед ворчливой Арией Лепорелло переходила в возбуждённый пульс шестнадцатых, изображающих преследование Дон-Жуаном Донны Анны; тираты виолончелей *ff* на фоне тремолирующих аккордов скрипок знаменовали выход Командора и начало поединка. 8 тактов боя, за которые я услышал и взмахи рук, и выпады противников навстречу друг другу, и решающие удары шпага, обескураживали яркостью музыкального изображения.

– А дальше, в Терцете f-moll умирающего Командора и склонившихся над ним Дон-Жуана и Лепорелло – самое потрясающее: 18 тактов музыки превращаются в утончённо-психологическую картину, воздействующую на физическом уровне! Все три героя проникнуты единым чувством – потрясением перед ликом смерти. Равномерное, как покачивание маятника, отсчитывающее секунды уходящего времени, движение триолями в исполнении *spiccato* струнных создаёт ощущение таинственности (недаром потом Бетховен выписал это место из партитуры и рядом набросал эскиз схожей темы, ставшей основой знаменитой 1 части «Лунной сонаты»!). Время остановлено. Ни жалоб, ни криков – все трое подавлены неизбежностью и сознанием великого смысла отлёта души в небытие. При этом остинатный триольный фон струнных оказывается важнее того, что звучит над ним, то есть пения. С подобными «остановленными» Моцартом мгновениями мы столкнёмся не однажды: вспомните Сицилиану из фортепьянного Концерта A-dur, «Хор народной скорби» из «Идоменей» или переход от *Confutatis* к *Lacrimosa* в Реквиеме. Маленький «реквием» героев Дон-Жуана превращается в возвышенное, жутко-прекрасное дыхание вечности!

– Меня же поразило иное: впервые я услышал Терцет в исполнении трёх басовых голосов (такое тембровое сочетание уникально для оперы), мелодические линии которых были различны, но, полифонически переплетаясь, составляли одну общую мелодию! Несмотря на минор и мрачный колорит, она не отвращала, а пленяла пластичностью и красотой. Три

мужских образа словно срослись в единый организм. Непостижимая магия этого ансамбля словно эхом отозвалось в Финале Оперы, в сцене прихода статуи Командора, когда та же троица опять составила Терцет! «Музыкально-психологическая арка» – так, кажется, вы назвали схожий приём в «Свадьбе Фигаро»?

– «Арка» очевидна во всех смыслах. Интродукция (Сцена 1) – «преступление», приход статуи Командора в Финале II акта – «наказание». Обе Сцены – основные узлы драмы. Их сближает и особый эмоциональный накал, и захватывающее сквозное развитие, и леденящая жуть происходящего. Они связаны и интонационно, и тематически.

Средняя же часть Оперы как бы отделена от катаклизмов крайних, хотя катастрофа в ней исподволь подготавливается тремя музыкально-драматургическими волнами, превосходящими одна другую. I волна – Сцена 12 в середине I акта, когда Донна Анна узнаёт в Дон-Жуане убийцу своего отца. II волна – Сцена 21 в Финале I акта, когда, объединившись, противники Дон-Жуана разоблачают его и пытаются схватить. III волна – Сцена 8 из II акта, Секстет №19, во время которого противники окружают и дают решающий отпор Дон-Жуану, не подозревая, что перед ними Лепорелло. Эти драматические эпизоды перемежаются буффонными Сценами, разнообразными по духу Ансамблями и Ариями, образующими пестрейшую мозаику. Таких контрастных перепадов нет больше ни в одной Опере: за патетической Арией Эльвиры №3 следует комическая «Ария со списком» Лепорелло №4; за трагической «Арией мести» Донны Анны №10 – фривольная «Ария с шампанским» Дон-Жуана; за лирической Арией Оттавио №21 – потешный Речитатив Дон-Жуана и Лепорелло, встретившихся на кладбище.

– Моцарт как будто дразнил слушателя, бросал его то в жар, то в холод! Неуютная атмосфера его Оперы не могла не раздражать! С другой стороны, коль Моцарт задумал сочетать столь противоположные амплуа персонажей, у него не оставалось иного выхода. Как раз я хорошо это понимал, потому что сам был связан с его сумасбродным либреттистом.

– Но мы ведь выяснили, что либретто ни при чём. Соприкосновение столь различных образов оттеняет музыкальные контрасты, тем самым острее слуховое восприятие. От неожиданности у слушателя всё время «ушки на макушке!» И потому мы слушаем музыку «Дон-Жуана» в н и м а т е л ь н е е, чем, скажем, превосходящую по красоте музыку «Свадьбы Фигаро!» Этот парадокс станет ещё очевиднее при сравнении «Дон-Жуана» с «Cosi fan tutte». Нам же пора поговорить об отдельных героях Оперы. С кого начнём?

– Естественно начать с главного героя. Только главный ли он? Мало того, что у Дон-Жуана нет ни одной развёрнутой Арии, так он ещё и поёт баритоном – голосом слуги, а не благородного молодого дворянина!

– Наделяя Дон-Жуана баритоном, а не тенором, Моцарт «демократизирует» своего героя, предоставляя ему быть «на одной ноге» со всеми сословиями, с персонажами как *seria*, так и *buffa*. Лаконизм его партии также объясним: как человек дела, Дон-Жуан не имеет времени для пространных лирических излияний. Он краток и потому, что всё время спешит, и потому, что сам по себе быстр и резок. Вы не находите, что характером Дон-Жуан напоминает самого Моцарта?

– Да-да: Моцарт был таким же вертлявым и безудержным. Не мог усидеть на месте. Однажды мы столкнулись с ним в приёмной импера-

торского дворца. Я ожидал аудиенции уже с полчаса, сидел и разглядывал собственные ноты. Вскоре вошёл Моцарт. Словно не находя себе места, он через каждую минуту вытаскивал часы и, казалось, готов был убежать без оглядки, не дождавшись приёма. Любое промедление было для него пыткой. Нетерпение было причиной многих бед коллеги, так же, как и его желание всегда быть лучшим и первым. Похоже, что Дон-Жуана Моцарт писал в самом деле с себя! И вот результат: одноминутная лихорадочная «Ария с шампанским» в I акте, двухкуплетная несерьёзная Канцонетта и торопливое, словно скороговорка, Ариозо вслед Мазетто во II акте. И это главный герой? Попрыгунчик какой-то.

– Совсем недавно вы клеймили Моцарта за «слишком много нот», а теперь – за «слишком мало нот»? Арии Дон-Жуана парадоксальны: одновременно банальны и оригинальны. Мелодика, гармония и ритмика его Арий чуть ли ни примитивны – тоника-доминанта, движение по звукам трезвучий, ритмические повторы. Ничего нового. Но детали! Коротенькая «Ария с шампанским» №11 В-dur оказывается важнейшей в характеристике Дон-Жуана. Захватывающая дух динамика, напористость и одновременно лёгкость её музыки выражают и безудержную упоённость жизнью, и стремительность желаний. «Чтобы кипела кровь горячее, повеселее праздник устрой!», – поёт Дон-Жуан, и слушатель тут же ощущает прилив крови в собственном теле. Между тем, исподволь проникающие в мелодию «эротические» ползучие хроматические ходы незаметно делают своё дело, добавляя в характеристику чувственную мягкость, обольстительность и вместе с тем разнузданность. Дон-Жуан словно предвкушает то любовное изнеможение, ту «смерть от любви», которую должен подарить ему сегодняшним вечером. Не забудем, что минутами раньше он успел заразить «хроматическим вирусом растления» невинную Церлину в Дуэте №7 «Ручку, Церлина, дай мне», а ещё раньше, в прошлом – Донну Эльвиру. Как мы убедимся, даже в партию стойкой Донны Анны просочился вирус того растления, которым Дон-Жуан стремится наградить каждую женщину!

А вот Канцонетта №16 D-dur или, как её обычно называют, Серепада Дон-Жуана под окном камеристки Донны Эльвиры получилась намного строже. Похоже, в ней Дон-Жуан подделывается под безыскусного простолодыня, переодевшись в костюм Лепорелло?

– Такой тип, как Дон-Жуан, не способен подделываться, для этого он слишком импульсивен. Скорее всего, ему мешает флиртовать то расстояние, которое отделяет его от предмета желания. Дон-Жуану нужна зрительница, а не слушательница. Поэтому Канцонетта благопристойна и лишена жара необузданной страсти. Хотя в такте 20, мне помнится, есть всё же хроматический восходящий ход, аналогичный «ходу преодоления» в Allegro Увертюры. Чувственность пробивает себе дорогу и здесь.

А всего через мгновение Дон-Жуан властным тоном гонит от себя крестьян во главе с Мазетто. В этой «Арии действия» он вульгарен, дерзок и подобен Дон-Жуану Гаццаниги-Бертати, хотя в нём решительно не хватает той карикатурной злости, которой наделили Дон-Жуана итальянцы.

– Моцартовского Дон-Жуана никак нельзя назвать злодеем. Скорее, он жертва собственных страстей, невольный нарушитель табу, сжигающий себя в жажде новых побед. В какие-то моменты Оперы мы любуемся жизненной силой Жуана – упоительной и одновременно раз-

рушительной, которая сметает всё на своём пути, руководствуясь правом сверхчеловека.

– Однако в последний день своей жизни он проигрывает двум женщинам, оказавшимся сильнее него – Донне Анне и Донне Эльвире. Жуан никак не хочет поверить, что Анна, чьё эротическое желание он сумел разбудить, но не успел удовлетворить, отказывается вступать с ним в игру!

– Мало этого, он инстинктивно ощущает связь Анны с «миром Командора», от соприкосновения с которым веет трагедийным пафосом отмщения. Сцена Донны Анны над телом Командора (d-moll) и её «Ария мести» №10 D-dur (средняя часть в d-moll) относятся к самым скорбным страницам Оперы. Трагизмом дышит и Соло Анны d-moll в Секстете №19, и вступительный Речитатив d-moll перед внутренне опустошённой Арией №23 F-dur, обращённой к Оттавио. Важен d-moll – тональность Командора. Сатанинская сила ре-минора – вот то единственное, что может погубить Дон-Жуана. И Донна Анна полна именно такой, сатанинской силы. Она вовсе не ангел, она ближе к фуриям вроде Электры из «Идоменея».

– Не ангел и Донна Эльвира, брошенная супруга Дон-Жуана. Это исключительно важная фигура, непосредственно двигающая драму. Опрямительная и непоследовательная в поступках (вспомните, как она принялась защищать заклёпённого ею же самой незадолго до этого Дон-Жуана в Секстете II акта), Эльвира в то же время сильна тем, что не боится во всеуслышанье заявить о своём бесчестии, лишь бы помочь предотвратить новые преступления коварного распутника. Самопожертвование Эльвиры сбивает Дон-Жуана с толку так же, как и упрямство Донны Анны. Партия Эльвиры ярче и сложнее всех остальных: Моцарт прибегает в ней к внезапным переходам, «выкрикам», движениям голоса по обширнейшему звуковому пространству. Такова уже первая возбуждённая Ария Эльвиры №3 Es-dur, в которой «дама из Бургоса» сетует на свою судьбу.

– Не менее характерны Ария №8 и Квартет №9 из I акта, в которых патетические выпады Эльвиры изобличают Дон-Жуана, заманивающего в свои сети Церлину.

– Но во II акте героиня словно теряет изначальную крепость духа. И виной тому горестные, но полные любви воспоминания о Дон-Жуане. Оказывается, она его до сих пор любит!

– Восходящие хроматические ходы, всё чаще возникающие в её партии – не что иное, как эротические воспоминания Эльвиры, воспоминания о том, как Дон-Жуан её когда-то «осчастливил». И в Терцете №15, где она вечером сидит у окна, прислушиваясь к голосам Дон-Жуана и Лепорелло внизу, и в Сцене её прогулки с Лепорелло, переодетым в хозяина, в её голосе столько нежности, трепета, доверчивости! Такая Эльвира уже не способна мстить! И точно – в Секстете №19, когда мнимый Дон-Жуан пойман и окружён мстителями, одна она молит о пощаде бывшего возлюбленного. И как молит!

– Лишь разоблачение Лепорелло отрезвляет разум заблудшей, но и то на время. Желая детальнее показать муки своей героини, Моцарт ввёл в венскую постановку Оперы большую вставную Арию Эльвиры Es-dur, исполняемую перед Сценой на кладбище. Многие считают её лишней, особенно те, кто не видит в Эльвире главной героини. Но, по-моему,

Ария « Mi tradi quell'alma ingrata » не только выдающаяся, но и очень важная по смыслу.

– Одна из лучших сопрановых оперных Арий Моцарта предваряется выразительнейшим Речитативом, в котором Донна Эльвира пытается найти в себе новые силы, чтобы побороть не оставляющее её чувство. Трагическое оркестровое вступление словно сгущает тучи над головой запугавшейся героини. Как тут не вспомнить Мелодраму Гомаца из Оперетты Моцарта «Заида», где оркестр-комментатор был красноречивее пения! Так же и здесь: оркестр то угрожает новыми мучениями, то сочувствует, то изображает немислимую усталость Донны Эльвиры от тяжести испытаний. Зато Рондо после Речитатива отдано во власть вокала. Оно сочинено в концертном духе и, видимо, предназначалось виртуознейшей певице.

– Моя Кавальери попросила Моцарта сочинить это Рондо для венской премьеры, где она готовилась исполнить партию Эльвиры. Но Моцарт, как часто с ним бывало, перестарался и ввёл в среднем эпизоде такой умопомрачительный пассаж, выдерживаемый на одном дыхании в течение пяти тактов, что даже Катарина не могла его исполнить. Кончилось тем, что специально для неё Моцарт пошёл на компромисс, транспонировав Арию из Es-dur в D-dur.

– Но вообще-то, основная версия осталась в родном «эльвирином» Es-dur. При этом тот самый, средний эпизод, который вы упомянули, звучит в «тональности бездны» es-moll, задевая Ges-dur, g-moll и «останавливающий время» b-moll. Зловещая, потусторонняя, потрясающая магия этого места не случайна: в оркестре поочерёдно на *forte* звучит нисходящая пустая кварта – тот самый лейтмотив Рока, который пронизывает самые значимые Сцены Оперы. Эльвиру как бы предупреждают: оставь мысль о Дон-Жуане, иначе вместе с ним устремись в дьявольскую бездну! А в вокальной партии – снова знакомые нам хроматические подъёмы и сползания, выдающие эротическую подоплёку мучений Эльвиры напоказ. В одном эпизоде – вся музыкальная семантика Оперы, до мелочей! Вот что умеет музыка Моцарта! Но всё же главное – утончённый психологизм этого Рондо. После него Эльвира вызывает даже большее сочувствие, чем Донна Анна. И не случайно именно она приходит к Дон-Жуану за минуту до визита Каменного гостя, чтобы, увещевая, предупредить его о грозящей опасности. Короче, образ Эльвиры за счёт своей противоречивости – самый сложный из всех женских образов Моцарта, но и самый жизненный. И партия изумительна, и героиня – главная!

– Что же до третьей жертвы Дон-Жуана, новобрачной Церлины, то её образ решён традиционно, в пределах buffa. Хотя девушка оказывается не такой уж и простой, чтобы слепо подчиниться обворожительному благодетелю! Может быть, впервые ему приходится так изощряться, чтобы завоевать любовь молоденькой крестьянки. Обычная Канцонетта на 6/8 навряд ли тут же оторвёт невесту от жениха. Грубый натиск тоже не поможет: кругом свидетели, свадьба. Вопреки своей привычке молниеносно крушить преграды (именно так было с Донной Анной!), Жуан начинает с Церлиной захватывающую словесную игру. В неторопливом движении начальной мелодии Дуэттино «Ручку, Церлина, дай мне» A-dur № 7 явно улавливается ритм марша, и именно эта мерность властно приковывает внимание Церлины к каждому слову Дон-Жуана!

Оркестр то подчёркивает ритм шага, то, отступая, «поёт» вслед за голо-сом.

– Нежная настойчивость Жуана оказывается притягательнее грубоватых манер Мазетто. Ответными фразами Церлина почти повторяет мелодию Жуана, сначала будто запинаясь, неуверенно, но, начиная с фразы «Мазетто тоже жаль мне», в её пении возникают уже знакомые нам тонкие хроматические скольжения туда-сюда. На наших глазах происходит чудо: если раньше Дон-Жуан должен был произносить протяжённые фразы, прежде чем услышать ответ, то теперь стóит ему начать, как Церлина тут же подхватывает его слова. А потом и вовсе торопит! «Идём, идём скорее», – сливается она с Жуаном, переводя чувство в качельный, любовный размер 6/8. И чем же заканчивает сей шедевр сексолог Моцарт? Приплясывающей оркестровой мелодией с трелями! Ритм до боли знакомый, вот бы припомнить, откуда он...

– Я подсказу: из Финала ре-минорного струнного Квартета. Ритм сицилианы с трелями.

– Там он изображал «Пляску Смерти», а здесь...

– «Пляску смерти от любви», наверное. То есть полное безрассудство! И если бы не вошедшая Эльвира, ничто не помешало бы Церлине стать очередной жертвой Жуана. Эльвира вовремя открывает девушке глаза на происходящее, и с этой минуты Церлина меняется, выздоравливает что-ли! В ней побеждает здоровое крестьянское нутро, и эта её победа настолько очевидна, что до конца Оперы мы уже совершенно спокойны за состояние девушкики.

– То есть и Церлина оказалась в этот день сильнее Жуана! Он ведь никак не ожидал, что она закричит в Финале I акта, когда он затащит её в потайную комнату! Неудача Дон-Жуана с тремя женщинами за один день должна была насторожить его, просигнализировав: твоё время прошло, больше ты ни на что не способен! Может быть, понимая это, Дон-Жуан и пригласил к себе Каменного гостя на ужин: таким способом он пожелал подвести черту своим похождениям.

Три женщины – три судьбы – три сюжетные линии: Донна Анна – трагическая, Донна Эльвира – драматическая, Церлина – лирико-комедийная. В «Свадьбе Фигаро» была одна центральная линия развития – конфликт Фигаро с Графом, – а побочные играли лишь роль осложняющих факторов. В «Дон-Жуане» все три линии, раскрывающие частные конфликты (Жуан – Анна, Жуан – Эльвира, Жуан – Церлина), сливаются в одну, группируясь вокруг Дон-Жуана. Впервые это происходит в Финале I акта, потом в Секстете II акта и, наконец, в Финальной развязке всей Оперы. Вот оно, новое достижение открытой в «Фигаро» «музыкальной драматургии»! Такого нет даже у Шекспира: вспомните, как обрываются комедийные линии в «Ромео и Джульетте», «Гамлете». Моцарт не только не оборвал ни одной линии, но и сложнейшим образом переплёл их в единое непостижимое целое!

Но мы совсем забыли о наших мужчинах – Доне Оттавио, Лепорелло и Мазетто. Конечно, они не играют в Опере такой роли, как женщины, но типы весьма интересные, не правда ли?

– Прежде всего меня удивила партия Оттавио. Во время создания «Дон-Жуана» партии любовников-seria всё ещё поручали кастратам, то есть сопрано. Моцарт был одним из первых, кто отказался от этой практики. Он смело поручил Оттавио тенору, но по старинке оставил ему

«кастратный» изнеженный характер. Миролюбивому жениху Анны нечего противопоставить Дон-Жуану, кроме своего чарующего пения. Недаром обе Арии Оттавио получились самыми красивыми в Опере.

– Но ведь сначала Моцарт написал лишь одну Арию Оттавио B-dur «Il mio tesoro intanto» («Пока, сокровище моё») для II акта?

– Больше и не нужно было, ведь Моцарт трактовал образ жениха Донны Анны как второстепенный персонаж. Прекрасная лирическая Ария создана в моей любимой неаполитанской манере с колоратурой и выдержанными нотами. Жаль, что она звучит слишком поздно, перед Финалом Оперы, когда интерес публики к фигуре Дона Оттавио почти угасает. Видимо, сознавая это, Моцарт для венской постановки сочинил вторую Арию в G-dur и перенёс её в I акт, как ответную на «Арию мести» Донны Анны. Жених пытается утешить любимую и обещает ей свою защиту. «Dala sua pace» – на мой взгляд, лучшая теноровая Ария из всех, которые я когда-либо слышал. Особо покорила меня средний соль-минорный раздел (а Моцарт знал толк в соль-миноре не меньше меня!), начинающийся оркестровыми вздохами-sospiгі. Неожиданные модуляции и напряжённые скачки в вокале готовы словно разорвать душу Оттавио на части! Но вдруг, с помощью всего лишь одного звука, разрешившегося в далёкий h-moll, Моцарт резко снимает скопившееся напряжение и успокаивает уставшую от волнения душу Оттавио до состояния прострации! Вдохновеннейший шедевр!

– Согласна с вами. Ария Оттавио «Мир твой душевный» G-dur №10-a – не только украшение всей Оперы в мелодическом смысле, но и важная лирическая передышка в ускоряющемся водовороте драмы.

– По существу, такими же «оттяжками» преждевременного ускорения являются и три Арии Лепорелло. Однако вдумаясь: партия слуги Лепорелло больше партии Дон-Жуана, больше партий главных героев! Такое несоответствие заметил на премьере не один я: Касти тут же осмелел Да Понте.

– Роль Лепорелло очень важна во всех отношениях. Во-первых, болтливый слуга служит главным источником информации о Дон-Жуане. От него мы многое узнаём о хозяине: что его приключения круглосуточные («День и ночь изволь служить, отдыха себе не знать»); что он – путешественник (менял женщин в Италии, Германии, Франции, Турции); что количество соблазненных им красавиц приблизилось к двум тысячам; что не одна лишь любовная страсть руководит его действиями (он «губит» старух!); и т.п. Во-вторых, Лепорелло настолько сам проникся «духом донжуанства», что стал его отражением – недаром слугу путают с Дон-Жуаном и Эльвира, и Мазетто, и Оттавио с Анной. У них даже голоса одинаковые! В-третьих, Лепорелло – главный представитель буффонной линии Оперы, призванный оттенить пафос и трагизм происходящего. Именно благодаря ему у слушателя постепенно формируется иронический взгляд на события Оперы, что особенно важно в Финале, когда после гибели Дон-Жуана персонажи «подводят итоги». Наконец, вездесущий Лепорелло – главное связующее лицо всех линий драмы. Само введение такого всеобъемлющего образа нужно признать гениальной драматургической находкой Да Понте-Моцарта. Аналогов ему нет!

Арии Лепорелло ярко буффонны, жизненны и красноречивы.

– Особенно «Ария со списком» №4 D-dur – блестящий портрет хозяина, выписанный его верным слугой. Фривольный тон обращения к

Эльвире («вот, извольте!») подхватывается скороговоркой с перечислением «подвигов» Дон-Жуана. На сей раз оркестр доходит до гротеска: в сопровождении слышны забавно взвизгивающие, как будто раздражающиеся хохотом духовые; категоричные унисоны виолончелей во время самых «весомых» аргументов Лепорелло; неугомонно пульсирующие восьмые скрипок, передающие вечную спешку как хозяина, так и слуги. Пленительная вторая часть Andante в ритме менуэта (там, где речь заходит о блондинках) – лучший портрет Дон-Жуана. Мелодия обволакивает, скользит в тонких хроматизмах – так и представляешь себе красавца-сердцеда. А как мастерски решена лукаво-нравоучительная Кода на словах «не ми-ну-ет трок е-го»! Моцарт со значением притормаживает мелодию на этой строчке и чётко делит её по слогам, будто диктуя через Лепорелло всем женщинам, а не только Эльвире: бе-ре-ги-те-сь! Интонации настолько естественны, что кажется, будто бы слова родились с этой музыкой одновременно!

– Неспроста эта Ария так любима слушателями всех поколений. Остальные Арии (в Интродукции и после Секстета II акта) Лепорелло посвящает уже не хозяйну, а себе, любимому. Мы узнаём, что слуга ворчлив, вечно всем недоволен, труслив, не слишком умён, но бытовому хитёр (например, угрозой увольнения выколачивает деньги у Дон-Жуана). Лепорелло всегда современен, потому что узнаваем в любую эпоху. Его образ взят прямо из жизни, он реалистичен до мельчайших деталей. Тем и уникален в оперной литературе.

– На его фоне образ такого же простюдина, жениха Церлины Мазетто выглядит слишком традиционно, не правда ли? Впрочем, это проходная роль, Мазетто имеет всего одну Арию. В ней он пытается защитить Церлину от домогательств Дон-Жуана. Всё же характер вырисовывается: ревнивый, но боязливый простак!

Теперь, после обсуждения всех героев Оперы, настало время подвести некоторые итоги. Вдруг оказывается, что ни одна из Арий не является ключевой в действии, что все они – одни лишь портреты!

– Ключевыми являются лишь точки совмещения всех трёх драматургических линий, а таких моментов всего три – Финал I акта, Секстет в середине II акта (Финал предполагавшегося III акта!) и Финал II акта. Эти Сцены настолько сложны, что почти не поддаются описанию.

«Оперой в опере» можно было бы назвать Финал I акта. Вот если бы в виде эксперимента поставить его отдельно в виде мини-оперы «Не пойман – не вор»! Налицо завязка, развитие, кульминация и развязка, понятные даже без предшествующих сцен. Только действие мини-оперы протекает как в ускоренной съёмке. Вот выясняют отношения Мазетто и Церлина, пришедшие во дворец по приглашению Дон-Жуана. Вот появляется и хозяин, весело объявляющий начало бала. В глубине слышен праздничный Хор, но Церлина, ради которой и затеян бал, не спешит внутрь дворца. Звучит «музыка обольщения» – Дон-Жуан пытается увлечь девушку в беседку, но, увидев Мазетто, временно отступает. Это первая, жанрово-комедийная завязка мини-оперы. Второй завязкой служит появление трёх благородных Масок. По законам высшего света Дон-Жуан обязан их принять. Маски приоткрываются лишь зрителям – это Эльвира, Анна и Оттавио. В это время мы слышим их взволнованное, тревожное поочерёдное пение. Появившийся ре-минор завязывает трагическую линию, пока тайную для Дон-Жуана. Но она как бы «срезывает»

ся» звуками помпезного Менуэта, под который Маски приглашаются в зал. Обретя достойную публику в лице трёх Масок, Дон-Жуан «проверяет их на прочность», бравадно провозглашая своё кредо – свободу во всём и от всего. Его «*Viva la liberta!*» («Да здравствует свобода!») на миг объединяет непримиримых врагов. Но каждый понимает liberta по-своему. «Дружеский» гимн свободе опять же «срезывается» торжественным парадным Менуэтом, во время которого простолоудины, приглашённые со свадьбы Мазетто, танцуют «свои» танцы.

– Моцарт проявил неслыханную смелость, одновременно сочетая три разных танца в звучании трёх различных оркестров. Хозяйский духовой оркестр продолжает бальный Менуэт, в то время как два сельских оркестрика из скрипок с контрабасами наигрывают плебейский Контрданс на 2/4 и вульгарный Немецкий на 3/8. Лишь один я разобрался на премьере в этой мешанине звуков, остальные затыкали уши, впрочем, понимая юмор сего «сюрпризного момента».

– В это время Дон-Жуан силой увлекает Церлину из зала, поручив её молодого мужа своему слуге. Раздавшийся на фоне Менуэта крик Церлины возмущает кульминацию мини-оперы. Всё резко меняется. Маски бросаются на помощь девушке. Музыка становится тревожной, бурной и уже не покидает сферы драматического. В грозных переборах ритма и в решительных мрачных гаммах проглядывает «тема возмездия», мелькает тень Командора. Дон-Жуан тащит упирающегося Лепорелло, обвиняя его в покушении на честь Церлины. Наконец, Маски открывают лица, и оба враждебных мира оказываются вплотную друг к другу. Развязка сопровождается неистовыми раскатами грома, бурным натиском голосов и всеобщей музыкальной сумятицей. Дон-Жуан разоблачён, но в вихре хаоса, им же и созданного, в последний момент исчезает, разорвав сжавшееся вокруг него кольцо врагов. Такова мини-опера Финала I акта. Ясно, что в смысле многоплановости и концентрации действия первый Финал «Дон-Жуана» превосходит даже Финал II акта «Свадьбы Фигаро». По интенсивности развития ему вообще нет равных в оперном жанре!

Второй ключевой точкой совмещения всех линий драмы является большая Сцена Секстета №19 в середине II акта, в которой участвуют все персонажи, кроме Дон-Жуана. На улице ночного города у дома Командора враждебные силы снова сталкиваются лицом к лицу. Только Дон-Жуан оказывается мнимым, и от этого ситуация кажется особенно жуткой: челоуеческому страданию противостоят весёлый и дерзкий маскарад. Эльвира сбита с толку странной прогулкой в темноте с «Дон-Жуаном»; исполнитель роли хозяина Лепорелло нервно ищет выхода, заметив вдали факелы «врагов»; рядом с домом Командора Дон Оттавио страдает Донне Анне, до сих пор подавленной случившимся на балу; Церлина ведёт под руку избитого Дон-Жуаном Мазетто. И вот все три пары сталкиваются! Возбуждённые восклицания в адрес тут же окружённого «Дон-Жуана» сменяются умоляющими просьбами Эльвиры пощадить «супруга». Её интонации здесь как никогда выразительны. Ответ остальных резок и категоричен. «Нет! Нет, нет, нет!», – раздаются похожие на удары судебного молотка, чеканные возгласы сплотившейся группы. А следом оркестровая ритурнель словно обрушивает поток кипящей лавы на голову коленопреклонённого подсудимого. Наконец, Лепорелло не выдерживает страшного натиска и открывает лицо. Ошеломление «судей» передано немой паузой. «Ах, умоляю жизнь мне оставить», – скорбно и униженно

взывает Лепорелло, и в это время его действительно жаль до слёз, настолько трогательна нисходящая мелодия его мольбы. Кульминация решена необычно: экспрессия, которая вроде бы подготавливалась всем ходом развития, подменяется неизъяснимой приглушённой тревогой. Тихое изумление от неожиданности почти снимает былой накал страстей, и лишь тональное развитие выявляет скрытые в этой музыке напряжённость и недоговорённость. Расстроенный ансамбль «подводит итоги», вновь разбившись на пары. «Сотни мрачных дум теснятся», – поют все на свой лад, но пока каждый выбирает из «сотен» главную думу, Лепорелло, тихонько побубнив, исчезает так же незаметно, как и его хозяин в конце первого Финала. «Главное, создать хаос», – научил его Дон-Жуан под руководством Моцарта. Слуга оказался достоин своего учителя. Эта остродраматическая, психологическая Сцена всегда вызывает гордость за Моцарта. И «музыкальная драматургия», и сама музыка Секстета бесподобны.

– Вы правы – нельзя не восхищаться таким мастерством! Но и первому Финалу, и Секстету рядом не стоять с Финалом II акта, который, наверное, и в вашу эпоху «экшнов и триллеров» (так вы выразились?) до мозга костей потрясает любого слушателя! И ведь как хитро начато – весёленьким ужином с оркестром на сцене, исполняющим знакомые каждому модные оперные новинки – Дуэт из «Cosa rara» Мартин-и-Солера, Арию Миньоны из Оперы Сартти «Fra due litiganti il terzo gode» и, наконец, Арию Фигаро «Non più andrai farfallone» самого Моцарта! Сам по себе приём был не нов: создатели Опер-buffa то и дело пародировали друг друга или вставляли цитаты из модных Опер. Но в данном случае перечисленные, весьма шаловливые отрывки должны были не просто развлечь публику, но и расслабить до состояния мякиша. Тем сильнее воздействовал удар громовых ре-минорных аккордов, возвещающих о приходе Командора! Мощные *fortissimo* оркестра, усиленного тремя тромбонами, сотрясали не только тела, но и души. Казалось, само время изменило свой ход, приостановившись на пороге небытия!

– Действительно, появление Командора как будто проходит в замедленной съёмке: на фоне грузного пунктирного ритма сопровождения звучат долго выдерживаемые, мерные слоги его бесстрастной речи, жуткие в своей потусторонней неторопливости. Остинатные повторения одного звука сочетаются с гигантскими «инопланетными» скачками вплоть до дуодецимы. Иногда исчезающие тональные тяготения придают музыке призрака особую космическую красоту, характерную «отсутствием земного притяжения». Но, пугающий своей удалённостью от всего земного, демонический образ сталкивается с таким же, только земным демоном – Дон-Жуаном. Исход их борьбы предreshён заранее, но, несмотря на это, Дон-Жуан ставит на карту всю свою личность с такой сверхчеловеческой силой, что обретает подлинно трагическое величие. Дон-Жуан неожиданно возвышается в наших глазах, как мифологический герой, предпочитающий самоуничтожение добровольному отказу даже от малейшей частицы своей силы. «Они сошлись – лёд и пламень!» Удивителен тот момент *Più stretto*, где Дон-Жуан, преодолев последний трепет, в момент прощального напряжения всех сил неожиданно сближается в интонационной сфере со своим сверхъестественным противником! Так борьба обеих могущественных сил приобретает вселенский масштаб, превышающий все земные пределы. Нет ничего решительнее и мощнее

последнего «нет!» Дон-Жуана, перед которым на *pianissimo* дух Командора как будто отступает, так и не найдя управы на немислимого упряма. Он предоставляет его Духам преисподней, а сам исчезает...в бессилии! Даже во время Хора демонов, обжигающих героя адским пламенем, тот всё ещё сопротивляется до последнего «Ах!», звучащего уже в величающем его подвиг Ре-мажоре. Перед нами глубочайшее (не только в музыкальном, но и в философском отношении) воплощение Сцены гибели Дон-Жуана, не достигнутое ни одним из драматургов или композиторов ни в какие времена! Хотя кто только ни брался за эту Сцену!

– Хотя бы та же пара Гаццанига-Бертати! Но меня захватила ещё одна деталь: поведение Лепорелло во время всего этого кошмара. Та роль, которую в сцене борьбы играет обычный, скулящий трус – вероятно, высочайшее достижение искусства Моцарта сплавлять трагедию и комедию. Полная ужаса скороговорка Лепорелло под столом фактически лишена мелодии. Эта прозаическая речь животного-первобытного свойства устрашает не меньше, чем битва гигантов. «Говорите «нет», говорите «нет»», – шепчет Жуану Лепорелло, трясущийся прежде всего за свою шкуру. Я помню испуганные лица венцев на премьере! Карикатура рядом с происходящей трагедией была настолько «не театрально» натуралистична, что заставила слушателей отшатнуться от происходящего, как от реального соседства с реальной жутью!

– Аттракцион не для слабонервных! Но этого и добивался Моцарт. Двойная «нагрузка» финальной Сцены должна была заставить слушателя напрячь как нервы, так и извилины мозга – то есть поработать умом.

– Вот почему венцы и отторгли Оперу: думать, присутствуя в опере, они давно разучились. Сцена с Командором показалась им сушим ребусом.

– Такой же кажется она и в XXI веке. Мы далеко не ушли. Финал II акта и сейчас поражает своей многомерной сложностью.

– Зато после Сцены гибели Дон-Жуана всё просто и ясно – герои «подводят итоги дня», вернее, «ночи». Правда, однажды в музыке завершающего Секстета возникает странная хроматическая, напоминающая о Дон-Жуане мелодия со словами: «Это была тень».

– Совсем как у Римского-Корсакова в Эпilogе Оперы «Золотой пестушок», где Звездочёт так подводит итог действия:

Вот чем кончилась сказка.
Но кровавая развязка,
Сколь ни тягостна она,
Вас тревожить не должна.
Разве я лишь да царица
Были здесь живые лица,
Остальные – бред, мечта,
Призрак бледный, пустота...

То, что было трагическим, вдруг оборачивается игрой. Оторвав слушателя от пристально-жуткого лицезрения смерти, Моцарт преподносит всю историю Дон-Жуана как эпизод, не более того. Такая ниспровергающая концовка до сих пор вызывает споры.

– Вот уж о чём не спорили венцы, так это о концовке. Обыкновенная дань традиции! Опера Гаццаниги-Бертати вообще заканчивается

весёлым плясом всех участников.

– Как, разве венская премьера, в отличие от пражской, заканчивалась буффонным Секстетом? Ведь Моцарт вычеркнул его перед премьерой в Вене, состоявшейся через полгода после триумфальной пражской премьеры Оперы?

– Глупые домыслы! Вычеркнул на бумаге, а незадолго до премьеры вернул! Вспомнил, как венская публика консервативна в своих привычках – и вернул! И правильно сделал: только такой «Финал в Финале» объединил и подытожил все драматургические линии Оперы, которые мы так долго обсуждали. Уж мне-то, оперному композитору, поверьте. Не нужно мудрить: «Дон-Жуан» Моцарта – *drama giocoso*, а не философский трактат! Хотя, в самом деле, это сложнейшая из Опер Моцарта!

– И не только Моцарта. Уже более двух столетий Опера «Дон-Жуан» будоражит воображение музыкантов, мыслителей, писателей. Появилась даже болезнь – «донжуаномания». Кто только ни болел ей: Пушкин и Байрон, Гофман, Стендаль и Киркегор, А.К.Толстой и Б.Шоу, Россини, Чайковский и Р.Штраус. Имена можно перечислять десятками. Эпитеты «Опера Опер», «Мерило всех мерил» стали привычными в отношении «Дон-Жуана».

Но вдумаясь: всех поражают прежде всего философский подтекст, контрасты сфер и «музыкальная драматургия» Оперы. Слушая её, мы ни разу не пришли в настоящий восторг от мелодий, как, например, в «Свадьбе Фигаро» или «Идоменея»! Моцарт «выхолостил» себя «музыкальной драматургией», забыв о непосредственной музыкальной красоте, которая раньше всегда была у него на первом месте!

– Очень скоро он понял это. Мелодии из «Дон-Жуана» никто не напевал, они позабылись скорее, чем цитированные им отрывки из Мартина и Сарти. Я уж не говорю о своих Ариях, которые напевала половина Вены, Италии, да и всей Европы. После «Дон-Жуана» и император сильно засомневался в способностях Моцарта. Правда, пражский успех Оперы побудил его в 1787 году назначить Моцарта камермузыкусом. Но скорее, назначению способствовала смерть кавалера Глюка, занимавшего этот пост. Кстати, меня всегда смешил один факт: Глюк не позволял никому обращаться к себе иначе, как к «кавалеру», лишний раз напоминая каждому о своём статусе рыцаря Ордена Золотой шпоры. А Моцарт как будто стеснялся своего звания «кавалер», как, впрочем, и звания Почётного члена Болонской филармонической Академии, которым до него не был удостоен ни один австриец! Он ни из чего не умел извлекать выгоду!

– Непробивной, непрактичный, – сказали бы в XXI веке! И в этом его разница с Глюком и Вами! Хотя Вольфганг имел высоко развитое чувство собственного достоинства и всегда осознавал себя гением!

– Чувство достоинства? Между прочим, находясь на посту камермузыкуса Его величества, Глюк ни разу не снизошёл до низменного ремесла – сочинения танцев для балов в Хофбурге по требованию императора. Смешная роль «танцкомпозитора» досталась безотказному Моцарту! Вот вам и «чувство достоинства»! При этом Йозеф II определил оклад Моцарту вчетверо меньше, чем Глюку. Этим он подчеркнул, что Моцарт ещё не достиг уровня Глюка. И то правда: Оперы покойного Глюка продолжали идти с аншлагом, в то время как об Операх Моцарта к 1788 году было полностью забыто! Некоторые даже переспрашивали: «А

кто это такой?», не в силах правильно произнести его фамилию. Моцхардт – так называли его те, кто ещё хоть что-то помнил. Провал, глубокий провал – вот чем отозвалась премьера никем не понятого «Дон-Жуана» для Моцарта. Даже Да Понте тут же покинул его, нюхом почуяв бесперспективность Моцарта, как оперного композитора. Было интересно понаблюдать, сможет ли Моцарт выкарабкаться из сложившейся ситуации или смиритса с ролью композитора для танцев Его величества!

Мои же дела, благодаря удачной постановке в императорском театре обработанного Да Понте «Аксур», к этому времени вновь улучшились. Вскоре я был назначен Президентом Венского Общества музыкантов. Недостатка в новых оперных проектах тоже не было: я получил заказы на Оперы для Мюнхена и Парижа. К тому же сам император хотел заказать мне новую Оперу-buffa. Узнав, что я вновь сошёлся с Да Понте, он поручил тому составить либретто на основе обожаемого им анекдота о двух офицерах. Правда, всем известный пошлый анекдот, десятки раз обыгранный бродячими труппами, был давно не моден. Когда через три месяца Да Понте принёс мне либретто на основе этого анекдота под банальнейшим названием «Школа влюблённых» (у меня самого уже была «Школа ревнивых»), а сколько ещё «Школ» у моих коллег!), я даже заглядывать в него не хотел. Но аббат упрасивал: дескать, ему хочется сделать *présent* своей новой пассии, примадонне Феррарези. Либретто оказалось в духе Да Понте – невероятно длинное и нудное: 17 номеров + Финал в первом акте, 14 + Финал – во втором! Да оно ещё протяжённее тех «монстров» (я имею в виду либретто «Фигаро» и «Дон-Жуана»), из-за которых так пострадал бедняга Моцарт! «Нет, спасибо», – сказал я аббату. «Я как никогда перегружен заказами. Обратитесь-ка лучше к... Моцарту». Но тот не понял сарказма моей шутки и отнёс либретто...императору. Император же накануне как раз побывал на возобновлённой мною в 1789 году постановке «Свадьбы Фигаро» Моцарта и остался доволен. Он и без моей подсказки понял, кому можно препоручить огромное несуразное либретто «Школы влюблённых». Так Да Понте и Моцарт волей-неволей снова объединились, хотя старой дружбы между ними уже не возникло. Моцарт остался один на один с подброшенным ему текстом Да Понте и не знал, вправе ли он что-либо переделывать, тем более что либретто было одобрено Йозефом II. Но за три года он так «изголодался» по Опере, что был готов на любые условия. Аббат же повёл себя странно: он не только отстранился от сотрудничества, но как будто «в рот воды набрал».

– Даже в его хвастливых «Мемуарах» мы не найдём ни строчки о работе над либретто «Школы влюблённых». Здесь что-то не так! А вы не могли бы вкратце поведать его первоначальную фабулу?

– Два неаполитанских офицера Гульельмо и Феррандо сбиты с толку старым философом-холостяком Альфонсо, который сомневается в верности их невест, сестёр Фьордилиджи и Дорабеллы. Он держит пари, что за сутки девицы изменят им. С помощью служанки Деспины старик организует обманный спектакль с переодеванием офицеров в албанских дворян. «Албанцы» прилагают все силы, чтобы соблазнить своих же невест. Те уступают и подписывают с ними брачные контракты. Тут «албанцы» снова переодеваются и корят изменниц, а старый философ выигрывает пари.

– Так вот в чём дело! Моцарт не пошёл на поводу у Да Понте и внёс одно маленькое, но судьбоносное изменение в сюжет. И вы знаете,

какое: девушки выбрали чужих женихов, переодетых «албанцами». Чужих, а не своих! И в этом вся игра. Из-за этой рокировки анекдот сразу же приобрёл совсем другой – психолого-драматический смысл. Либретто превратилось в притчу о коварстве и могуществе любви. Моцарт изменил и название, взяв своё «Cosi fan tutte» – «Так поступают все». Вот почему Да Понте и отрёкся от Оперы – он не узнал в ней своё творение! Занимаясь обработкой «Свадьбы Фигаро» Бомарше и «Дон-Жуана» Бертати, Да Понте был послушен Моцарту. Но здесь-то другой случай: либретто было собственным творением аббата, которым он наверняка гордился, особенно после одобрения императора. Узвлённое самолюбие заставило Да Понте не только отстраниться от Моцарта, но и навсегда «забыть» об Опере.

Моцарт же сам поначалу запутался в своей рокировке: весь I акт он называл девушек не своими именами. Дорабеллу – Фьордилиджи, а Фьордилиджи – Дорабеллой. Лишь приступив к Финалу I акта, где девушки окончательно выбирают «не своих» женихов, он понял свою ошибку и поменял имена местами.

– Ох уж этот Моцарт, любитель ребусов! Но вообще-то получилось нечто удивительное: наперекор тексту жертвами оказались вовсе не сёстры из Феррары, а их женихи. И концовка получилась двусмысленной: мы так и не узнаём, кто же с кем будет дальше, останутся ли пары в прежнем или в новом составе? Совсем не весёлая концовка для Оперы-buffa.

– И всё же **«Cosi fan tutte», К.588** – самая комическая из Опер Моцарта. Вспомним две карикатурные Сцены, явно пародирующие *commedia dell'arte* в стиле Гольдони. Первая – отравление женихов «ядом» в Финале I акта (между прочим, именно в этой сцене девушки «нечаянно» путают своих женихов, до этого разделение пар происходило «по Да Понте»). Служанка Деспина переодевается в доктора, как две капли похожего на известного венцам магнетизёра Антона Месмера, который когда-то ребёнку Моцарту показывал чудеса «магнетизма». Гнусавым голосом «доктор» произносит латинскую абракадабру, парализуя девиц своей «ученостью», и начинает сеанс оживления с магнитной подковой в руке. Вся Сцена выдержана в ярко буффонной, пародийной манере: женихи стонут, произнося в публику ругательства, девицы бегают от одного к другому, «всерьёз» пытаются помочь.

Вторая такая Сцена – приход «нотариуса» (всё той же переодетой Деспины), вызванного для скрепления брачных договоров в Финале II акта. Скороговорка «нотариуса» сродни многим таким же из Опер итальянцев, да и самого Моцарта. Старый, но ещё живой приёмчик *commedia dell'arte*.

– Всё это заложено в либретто Да Понте, и тут Моцарт не сказал ничего нового. Пародийными выглядят и Арии-seria обеих девиц. Похоже, что невесты насмотрелись Опер-seria и возомнили себя их героинями. Обе и поют, и действуют согласно их предписаниям. Таковы Арии Дорабеллы и Фьордилиджи в I акте, таково и Рондо Фьордилиджи из II акта Оперы. Их украшают огромные «многозначительные» скачки, пафосные восклицания, протяжённые мелодии с колоратурами. Не женщины – каменные скалы!

– Мужчины поют иначе: Гульельмо – в духе прагматичного Фигаро, Феррандо – в духе романтического Бельмонта. Три Арии Феррандо

вообще выпадают из пародийного контекста – они слишком серьёзны для buffa. Феррандо с самого начала представлен нежным поэтом, возвышающим обыденное. Уже в комическом Терцете №3 Альфонсо, Гульельмо и Феррандо в соло последнего возникает романтический мотив на словах «Прекрасную серенаду пожелаю я своей богине». Неудивительно, что этот благородный в своей основе, широкоохватный мотив становится лейттемой Феррандо. В кульминационном Дуэте №29 именно с помощью него Феррандо признаётся Фьордиллидзи в любви. Этот же мотив попадает и в романтичнейшую Арию Феррандо №17 A-dur. Слащавый текст Да Понте явно пародийно связывает Арию с предшествующим разговором о еде. Феррандо приходится петь бред о «пище влюблённых – дыханиях любви». Но его «Un'aura amorosa» полна такой упоительной, чувственной красоты, что могла бы быть спета и без слов. Томительная нега словно переполняет каждый музыкальный оборот вокальной партии Феррандо. Кантилена расширяет периоды до тех пор, пока не разливается в Коде огромным десятитактовым расширением: создаётся впечатление, что чувство, захватившее героя, не может уместиться в «положенные рамки»!

Выразительна и Каватина Феррандо №27 Es-dur, которая предваряется трагическим аккомпанированным Речитативом c-moll. Узнав о неверности Дорабеллы от Гульельмо, он предаётся невыносимому страданию. Первые фразы «Tradito, schernito» («предан, раздавлен») обрываются резкими зловещими паузами. Однако гнев Феррандо недолог: уже через семь тактов он как будто забывает об измене и начинает снова воспевать неверную подругу! Похоже, Феррандо неисправимый идеалист, и слово «верность» для него по-прежнему свято.

– Почему же он, в конце концов, сам изменил Дорабелле?

– Потому что, понаблюдав за её сестрой, выяснил – та как раз способна быть верной! Он же не знал, что «героическая стойкость» Фьордиллидзи вызвана её увлечением героинями Оперы-seria! Но вообще, подобные вопросы в этой Опере не уместны. Поэтому, вскользь поговорив о характерах, перейдём к музыкальной концепции Оперы.

Интересно, что «Così fan tutte» – первая в истории Оперы с использованием сквозной лейттемы. Потом-то таких Опер будет множество, к примеру, «Кармен» с «лейттемой ревности Хозе» или «Пиковая дама» с «лейттемой трёх карт». В нашей Опере лейттема заявлена прямо в начале Увертюры в виде шести мерных аккордов, соответствующих количеству слогов в девизе Оперы: «Co-sì-fan-tù-ut-tè». Лейттема появляется дальше очень часто: в №№2, 3, 10, 13, 18, 22, 30, 31 и обоих Финалах. Удивляет не сама тема, а её хоральность. К чему бы она?

– Вспомним другие творения Моцарта – хоральные темы всегда означают у него обращение к чему-то возвышенному, потаённо-святому. Но герои все до единого вульгарны и лживы. В чём же может быть святость?

– Может быть в том, что «любовь – дитя, дитя свободы, законов всех она сильнее»? Так поёт героиня Оперы «Кармен», такая же изменница, как и сёстры из Феррары. Загадка лейттемы «Così fan tutte» тревожит воображение. Почему в Увертюре она впервые звучит после странно замедленного, многозначительного отклонения в минор? Почему иногда она имеет полное разрешение, а иногда зависает, как многоточие? Почему в последних тактах Оперы она словно растворяется в тихой лирической концовке? Наверное, лучше всех о концовке написал Г.Аберт:

«Кажется, будто любовь, вокруг которой они носились в вихре безумного хоровода, улыбаясь, посылает им своё прощение. И с тихой, печальной усмешкой опускает мастер занавес после своего спектакля».

– Но в Увертюре кроме лейттемы есть и другая важная тема, открывающая Presto. Эта тема тоже используется позднее во многих номерах. Долбящая вереница восьмых у струнных чем-то неувлимо напоминает первую тему из Увертюры «Свадьбы Фигаро».

– История этой темы очень интересна и действительно связана с Оперой «Свадьба Фигаро». Мы находим её у...Базиллио в той сцене, когда он разыскивает спрятавшегося в кресле Керубино. Именно под эту мелодию Базиллио такими словами уличает в обмане Сюзанну: «*Così fan tutte le belle*» («Так поступают все женщины»!)

– Так вот откуда Моцарт взял эту фразу! Теперь мне ясно, почему, слушая «*Così fan tutte*», я иногда улавливал ухом знакомые обороты. Я знал их по «Фигаро»!

– Мы можем найти в отдельных фрагментах и стилистику «Дон-Жуана», «Идоменея», «Похищения из серала». Хотя это вовсе не означает, что у «*Così fan tutte*» нет своего, глубоко индивидуального стиля. Он есть в каждой Опере Моцарта. Но иногда схожие ассоциации наталкивали Моцарта на схожий тематизм. Например, у Феррандо в Арии №17 есть слова о бьющемся надеждой сердце, и у Бельмонта в Арии №4 есть такие же слова. Интонационная модель в этом случае схожа, несмотря на то, что Арии имеют разный размер и темп. Это же касается и «морских пьес», общих для «*Così fan tutte*» и «Идоменея».

– То есть, некоторые интонации и даже тональности были «закреплены» у Моцарта за определёнными ассоциативными образами? Море – E-dur, обобщение – A-dur, военные – D-dur? Правильно ли я вас понял? Но ведь этот набор ассоциаций постоянно перекочёвывал из Оперы в Оперу! Нам же никогда не кажется, что Моцарт повторяется!

– А он и не повторяется: его фантазии всегда хватает на то, чтобы обновить любимый интонационный оборот, повернуть его следующей гранью, внести в него свежую «изюминку». Для «*Così fan tutte*» это как раз очень характерно. Образы этой Оперы – в постоянном развитии и изменении. Возьмём, к примеру, общую модель музыкальной характеристики сестёр. Она складывается из ряда интонационных групп, которые трансформируются на протяжении всей Оперы. Так, вначале Оперы у девушек преобладают интонации любовного томления (мягкие, напевные мелодии без скачков). Когда сёстры остаются одни, проводив женихов «в армию», появляется новая группа – интонации решимости (см. Арию Дорабеллы №11 со скачками и прерывистыми фразами). Последние особенно коснулись Фьордилиджи, которая в Арии №14 преобразуется в разъярённую фурию вроде Электры. В маленьком Дуэте из начала Финала I акта впервые появляются интонации колебания. Здесь мелодия начинает «путаться», плутать, но с помощью секвенций поднимается в верхний регистр и застывает на фермате, знаменуя немой вопрос. Во втором Дуэте первого Финала интонации колебаний уступают место очаровательной группе интонаций «игры с огнём»: фермат теперь великое множество. Учащённые ферматы означают напряжённое, полное любопытства ожидание. И, наконец, последняя стадия – интонации любовного головокружения в Дуэтах №23 и №29. Они характерны порывистостью,

лихорадочным приплясывающим ритмом и перепадами динамики, но под конец и возвращающейся к девушкам напевностью мелодий.

Моцарт не относится к своим персонажам, как к марионеткам, они для него живые, изменяющиеся личности. Вот почему невероятная «кукольная» фабула не имеет никакого значения в той психологически правдивой и глубокой картине человеческих отношений, которую продемонстрировал нам своей музыкой Моцарт.

– А вы не заметили, что эта Опера, как ни одна, переполнена ансамблями – от Дуэтов до Секстетов?

– Двенадцати Ариям соответствуют 22 (!) Ансамбля, включая финальные. Скорее всего, это рекорд для всех Опер всех времён. Именно разнородные Ансамбли и придают «*Così fan tutte*» особую привлекательность и неповторимость.

– Среди них есть прелестные! Чьё сердце не дрогнет во время прослушивания прощального Квинтета I акта? Всхлипывающие поначалу девушки вдруг затягивают такую сердечную песню, что даже мужчины оказываются растроганными. Особенно вдохновенна Кода Квинтета: мелодия так прекрасна, будто прощаются не люди, а ангелы.

– А я в восторге от идущего следом Терцета №10. Девушки стоят на берегу и машут вместе с Альфонсо вслед уплывающему кораблю. Это как раз «морская пьеса» в E-dur, её «прародители» – «Хор моряков» из «Идоменей» и Терцет №8 из «Заиды». И всё же перед нами оригинальнейший, ни на что не похожий Ансамбль. Журчащий аккомпанемент засурдиненных струнных изображает мелкую рябь волн на море. Соприкосновение с природой привносит романтический оттенок в чарующую картину настроения. Чувственность музыкальной речи от фразы к фразе усиливается, перерастая в удивительную, дважды прерванную каденцию на слове «desir» («желание»). Но каденция прерывается не по старинке (V > VI), а в новом, современном духе – с помощью наложения на доминантовый бас уменьшенного септаккорда двойной доминанты! Обострённый, пикантно диссонирующий обрыв нежнейшей мелодии становится символом процессов, происходящих в глубинах девичьих душ. Так, не успев окрепнуть, обрываются их «желания»!

– Но что здесь делает Альфонсо? Он явно лишний в трогательной картине прощания с «желаниями»!

– Задача Альфонсо – укрепить девушек в их чувстве, подстраиваясь под их страстный тон. Зачем? Согласно его теории, падение с наибольшей лёгкостью наступает того, кто проявляет величайшую страстность. Своими широкоохватными руладами в конце Терцета он подстёгивает эротическое воображение сестёр и усиливает их стремление к «желанию». Красивейшее, нежнейшее трёхголосие заканчивает маленькую (54 такта) мечтательную поэму. Вроде бы не несущий драматургической нагрузки Терцет вдруг оказывается важным звеном Оперы. Он запоминается, врезается в память, и это прекрасно: наконец-то слушатель захвачен не «шлягером», а сложно устроенным потоком музыки неповторного строения, какой чаще всего и бывает у Моцарта. Несомненно, Терцет №10 – ярчайший бриллиант его ансамблевой музыки!

– В этом отношении показателен и ещё один Ансамбль – Дуэт Феррандо и Гульельмо с хором вначале II акта. Чувственная, прയാная от эротики серенада мужчин настолько трепетно-нежна, что девушкам остаётся лишь, не сопротивляясь, предаться красоте и поэзии. А эхо хора, подкре-

плённое духовыми во главе с кларнетом, привносит ощущение сказки, сладкого сна. Тоже запоминающийся момент!

– Но самые эротически впечатляющие Ансамбли Моцарт приберёт всё же на конец Оперы. Первый из них – знаменитый Дуэт №29 Фьордиллиджи и Феррандо. Переодевшись в мужское платье, Фьордиллиджи «уверенно» хочет последовать за своим женихом «в армию» – это очередное решение из арсенала её любви к героям Оперы-seria. Решительность Речитатива сменяется мечтами о предстоящей встрече в начальном разделе Дуэта – Adagio. Но уже через пять тактов пульс героини начинает биться быстрее, словно в предчувствии чуда. И чудо происходит: с безумной фразой в e-moll, как метеор, врывается Феррандо, предлагая убить себя её шпагой. Безумие Феррандо вознаграждено не сразу. С уст Фьордиллиджи срывается лишь одна гневная фраза «о, уходите!». Феррандо заклинает: «Если силы не найдёшь, о боже, своей рукой я помогу тебе!». Девушка начинает колебаться, беспомощно лепеча «молчи...увь». Начиная с этого места, совместное пение пары излучает подозрительный жар. Фьордиллиджи дрожит, подобно пойманной птице: «Ах, нет, нет больше сил!». Уже здесь предчувствуется поворот к тональности «обольщения» A-dur. И вот, в своём Ля-мажорном Соло (Larghetto) Феррандо словно любитесь чудесной переменной, произошедшей с Фьордиллиджи. «Остановись мгновенье, ты прекрасно!», – таков подтекст того резкого замедления, которое сопровождает его обращение к ней. И тут, подлинно по-моцартовски, вопреки предшествующему *crescendo*, Фьордиллиджи обмякает в *piano*, словно растворяясь в новом для неё блаженстве. Теперь на первый план выходит эротика – в широкоохватных поочерёдных фигурациях слышится всё нарастающий жар, который не может закончиться ничем, кроме физического любовного слияния обоих. Психологически сцена безукоризненна, в ней не ощущается никакой фальши.

– Но как же Моцарт добился такого невероятного эффекта? За счёт чего внезапные противоположные переходы Дуэта становятся убедительными, правдоподобными?

– Музыка Моцарта обладает столь широким диапазоном средств драматической экспрессии, что позволяет концентрировать чувства и ускорять ход действия так, как это недоступно словам. Она запросто обходит лишние стадии, перепрыгивает через промежуточные ступени. Она умеет рассказывать о человеческих чувствах быстрее, лаконичнее и выразительнее, чем слова. Любой из её тончайших нюансов способен раскрыть целую гамму эмоций.

Как ни почувствовать силу способностей его музыки, например, в потрясающей «Сцене застолья» из Финала II акта! Её кульминацию образует Канон четвёрки главных героев – самое загадочное место в Опере. Пары впервые сидят рядом в новом составе. Лёгкий хмель кружит головы: каждый держит в руке бокал с вином, только что отпityм в честь предстоящего подписания брачных контрактов. Первой вступает Фьордиллиджи: она предлагает выпить «вина, в котором тонут любые мысли и память сердца о прошлом». Изумляющая красотой кантиленная тема словно растёт, заполняя диапазоном пространство сцены. В её ритме угадываются и нежный Менуэт из Финала фортепьянного Концерта №22 Es-dur, и эмоционально приподнятый Полонез из Andante Серенады для духовых c-moll. Благодаря этому ритму «грёза» Фьордиллиджи кажется одновременно таинственно-иррациональной (такой неожиданный ритм

впервые звучит в Опере, а потому резко переключает сознание в иную сферу) и возвышенно-торжественной, гимнической. Вслед за своей новой возлюбленной вступает Феррандо. Появляется упоительно-сладостный оттенок, вновь напоминающий об эротике Дуэта №29. Со вступлением Дорабеллы Канон приобретает свойство гипнотического характера: он буквально завораживает, околдовывает. В этот момент в зале все как будто опьянены.

– Лишь один человек остаётся трезвым – это Гульельмо. Он упрямо не хочет повторять опьянившее всех заклинание и бубнит в сторону своё проклятье затянувшейся «комедии».

– Просто до него слишком долго доходит и хмель, и необратимость случившегося. Этим рассудочный прагматик и отличается от импульсивного романтика! Но как бы то ни было, Канон в четвёртом проведении превращается во вдохновеннейший Гимн Богине Любви, любимой богине Моцарта. Так комедия уступает место серьёзной лирике. И, несмотря на поворот к комическому в последующих сценах, отзвук возвышенного гимна остаётся со слушателем до конца Оперы. Подсознательно мы предпочитаем верить, что Феррандо останется с Фьордилиджи, а Гульельмо – с Дорабеллой. И всё в их жизни будет всерьёз и по-новому. Вот что умеет музыка Моцарта!

– С главными героями, кажется, всё ясно. Но мы ни слова не сказали о самой очаровательной партии в Опере – партии служанки Деспины. Как прелестны обе её Арии и маленькое Ариозо во II Финале!

– Перед нами современная героиня – ловкая, лукавая, смелая. Она не боится читать нравоучения «старомодным» сёстрам, не боится раскрыть и своё фривольное естество. Истинное дитя свободы, Дон-Жуан в юбке! Именно ей Моцарт предназначил самую зажигательную, искромётную Арию №19 G-dur. Грациозная сицилиана начала сменяется быстрым вальсом, до этого не звучавшим в Операх Моцарта.

– Во всех Операх-buffa в это время вальс стал непременной модной вставкой. Наконец-то Моцарт вял моде, и из-под его пера вышел стоящий современный шлягер!

– Да, вальсовую песенку Деспины невозможно не запомнить, до того она ласкает слух. Её украшает пикантный «сюрприз» в Коде: после многозначительной, вроде бы завершающей паузы неожиданно в оркестре полунамёком снова звучит вальсовый мотивчик. И остановка! Но Моцарт в это время словно «подмигивает» Деспине: «ну давай, давай же ещё покрутись!». И Деспина снова кружится под свой шаловливый припев. Остроумнейшая находка!

– Да и в целом Опера полна остроумия и добродушной иронии. Слушая её, я отдыхал, как на хорошей Оперетте. Это вам не «Дон-Жуан» с его нервующим напряжением. Важно, что во главе «Così fan tutte» стояла м е л о д и я! Потому она и понравилась венской публике, как ни одна другая из его предыдущих Опер. В начале 1790 года Опера была исполнена 5 раз при полном аншлаге, однако из-за неожиданной смерти императора и объявленного траура спектакли были прекращены.

Потом новый император Леопольд II, который не жаловал музыкантов, своим грубым вмешательством почти разогнал итальянскую труппу Национального театра. Смена дирекции и скандальный отъезд Феррарези с Да Понте не пошли на пользу Опере Моцарта. Кажется, она была ещё несколько раз показана летом 1790 года, а затем под влиянием

обстоятельств сошла со сцены. Но я заметил, что венская публика после «Così fan tutte» вернула своё расположение Моцарту. Единственным упрёком ему оставалось пресловутое «слишком много нот». Новая Опера получилась ещё длиннее предыдущих, а для buffa, где нет ни балетных, ни хоровых сцен, такие масштабы не годятся! Я, со слов императора, неоднократно намекал Моцарту на это обстоятельство, но он как будто не слышал. Поэтому жалеть его не за что: он был сам врагом своих Опер. Неудивительно, что после «Così fan tutte» Моцарт снова остался без заказов.

– И всё же урок пошёл ему на пользу: его последние Оперы «Милосердие Тита» и «Волшебная флейта», наконец-то, коротки.

– Это объясняется именно моим вмешательством. В 1791 году я контактировал с Моцартом, как никогда до этого. Можно сказать, мы стали друзьями. Как ни странно, нас сблизило самодурство Леопольда II. Вместо меня он назначил первым капельмейстером Доменико Чимароза, после чего я вынужден был уйти с поста и отойти от дел придворной сцены. Положение Моцарта тоже не улучшилось, император игнорировал все его прошения о должности. Мы стали всё чаще общаться, обсуждая нашу невесёлую долю. Тогда-то я окончательно и внушил коллеге свою мысль о лаконизме. Я рассказал ему такую историю. В 1787 году Бомарше написал для меня длинное либретто Оперы «Тарар». Не смея перечить признанному поэту, я сочинил такую же длинную Оперу и понёс партитуру ему на просмотр. Бомарше остался доволен. Дома я вычеркнул из партитуры половину номеров, потому что они удлинняли Оперу и замедляли действие. В таком виде она была поставлена и прошла с ошеломительным успехом. После спектакля Бомарше подошёл ко мне и сказал: «Какое мужество отказаться от множества музыкальных красот, которыми блистала ваша Опера! Но за эту жертву вас наградил прекрасный энергичный стиль полученного произведения!». Моцарт прислушался. И когда пригласил меня с Кавальери на премьеру «Волшебной флейты», я понял, что он, наконец, прозрел. Это чудо я считаю и своей победой!

– Но вы, говорят, завидовали ему!

– Так говорят глупцы. Я считал себя величиной куда большей, нежели Моцарт! Я и сейчас горжусь своей музыкой, которую вы н а п р а с н о не слушаете в своём XXI веке. А что до Моцарта, то я отдал ему куда большую дань, чем остальные венские музыканты и его дружки-масоны. Это я исполнял в концертах его произведения! Это я учил музыке его сына! Всё это я! Я!

– Вы переходите на крик. Успокойтесь!

– Я так и знал, что Вселенная Моцарта не примет меня. Кругом одни враги! Держите ваш листок! Я ухожу... И не пытайтесь меня утешить: я потерял куда больше, чем Моцарт! Adieu!

Прогулка XXIII (по Опере «Волшебная флейта»)

– Как хорошо, что Сальери не забрал меня с собой: ещё неизвестно, отдал ли бы он меня Моцарту! Неприятный тип. Я, конечно, не Лепорелло, но признаюсь – передражал в его кармане. И даже не заметил, что мы приблизились к самому центру Вселенной – фиолетовому диску Галактики «Волшебная флейта». Небо неузнаваемо. Полтора года, отделяющие «Волшебную флейту» от «Così fan tutte», оказались для Моцарта гигантской пропастью во времени. За этот срок жизнь его настолько изменилась, что нам уже трудно сопоставить её с предыдущей. Водоразделом, как заметил Сальери, стала смена императоров: мецената Йозефа II сменил равнодушный к искусству Леопольд II.

– Если ты о несчастьях, то они посыпались на Вольфганга ещё до смерти Йозефа II. Сначала провал «Дон-Жуана» и, как следствие, потеря учеников и отсутствие заказов. Потом смерть дочурки, болезнь Констанцы, карточные долги. Можно считать всю эту цепь неприятностей 1788 года очередным проклятием Ре-минора.

Но самым страшным ударом для Вольфганга стала полная потеря популярности среди представителей высшего света и венценосных особ.

Вспомним, какой неудачей закончилась его поездка в Берлин весной 1789 года: покровитель музыкантов, король Пруссии Фридрих Вильгельм II так и не удостоил Моцарта аудиенции. Не был допущен Вольфганг и к Венскому двору во время визита неаполитанского короля Фердинанда с супругой Каролиной, которые когда-то в Неаполе так бурно восторгались им, четырнадцатилетним. Самая скверная история произошла в сентябре 1790 года, когда весь двор выехал во Франкфурт-на-Майне для коронации Леопольда II короной Священной Римской империи. Заранее командированный музыкальный отряд во главе с Сальери и Умлауфом уже поджидал там свиту с концертами и Операми, посвящёнными императору. Забытый двором Моцарт не выдержал, заложил столовое серебро и поехал туда сам, но всё равно к коронационным мероприятиям допущен не был. Заработки от нескольких концертов, данных им на обратном пути в немецких городах, не смогли покрыть даже дорожные расходы. Последним ударом стал отъезд в Англию своего главного защитника и пропагандиста Йозефа Гайдна в декабре 1790 году. Теперь Моцарт остался в полной изоляции.

– Шесть произведений, созданных Вольфгангом за весь 1790 год (среди них 2 струнных Квартета и мелкие пьесы) свидетельствуют о глубочайшей депрессии и неустойчивости. Так мало он ещё никогда не сочинял! Казалось, что это конец.

– Моцарт углубился в масонство. Оно отвлекало от мрачных дум. В реорганизованной в 1789 году объединённой Ложы у него появились новые знакомые, но вовсе не аристократы, как раньше, а мелкие служа-

щие и артисты: оформитель Альберти, актёр Гизеке, певец Шак, канцелярист Хофдемелль. Особенно обрадовался Вольфганг, когда в Ложе неожиданно объявился знакомый по Зальцбургу театральный деятель Эммануэль Шиканедер. Начались воспоминания. Ещё в 1780 году, когда Шиканедер со своей труппой вторично гастролировал в Зальцбурге, молодые люди сблизились «на почве» театра. Узнав о том, что Вольфганг написал музыку для пьесы Геблера «Тамос, король Египта», Шиканедер всерьёз предлагал превратить её в немецкую Оперу. Тогда осуществлению проекта помешал срочный отъезд Моцарта в Мюнхен для постановки «Идомея». В последующих письмах к Шиканедеру Вольфганг обещал скорое сотрудничество. Но дальше их пути разошлись – один уехал в Вену, другой отправился в баварский Регенсбург, чтобы основать там стационарный театр. Переписка оборвалась, хотя Моцарт старался не терять Шиканедера из виду, особенно после вступления того в регенсбургскую масонскую Ложу. И вот теперь они встретились уже в Вене, куда в 1789 году Шиканедер окончательно перебрался. «Открытый театр» в пригороде Вены, который возглавил неунывающий актёр, показывал в основном «волшебные Оперы», столь любимые простыми обывателями окраин.

– Откуда он их брал?

– Либретто одной из них «Оберон, король эльфов» создал актёр его же труппы Людвиг Гизеке, музыку написал небезызвестный Пауль Враницкий. Другую Шиканедер скомпоновал сам, используя музыку многих авторов, включая Моцарта. Она называлась «Камень мудрости, или Волшебный остров». Были и другие. Их сблизало одно: все они базировались на общем источнике – «Волшебных сказках» иллюмината Кристофа Мартина Виланда. После того, как в труппу театра устроилась певицей свояченица Моцарта Жозефа Хофер, старшая сестра Констанцы, Моцарт начал регулярно посещать театр Шиканедера. «Волшебные Оперы» нравились Вольфгангу всё больше и больше, он даже написал **комический Дуэт для Оперы «Камень мудрости», К.625** и любезно преподнёс Шиканедеру. Дружба крепла день ото дня. Скоро на базе театра образовался небольшой масонский кружок единомышленников – Шиканедер, Гизеке, Альберти, Шак и Моцарт. Заходили «на огонёк» и братья Штадлеры.

– Наконец-то Вольфганг нашёл компанию, в которой чувствовал себя непринуждённо. Истинная богема, причём масонская! Хватит дружить с гнилыми аристократами, подстраивающимися под вкусы Леопольда II! Теперь он свободен от их советов и упрёков. Дружеские попойки прерывались совместным музицированием. Душой вечеринок был Моцарт, и это льстило ему. Он совсем забросил занятия с учениками, не искал заказов, начал выпивать, курить, ночевать, где попало. Куда только подевалась железная дисциплина, выработанная отцом!

– Наверное, у каждой артистической природы бывает такой период – вспомним Бетховена, Шуберта, Шумана, Чайковского, Мусоргского. Как и они, Вольфганг не был ангелом и срывался в пропасть, как только лопалась струна благополучия. Мы помним кризисы его «непослушания» в 1773, 1778 и 1781 годах. Теперь, в начале 1791 года, он вступил в полосу самого глубокого кризиса, как житейского, так и творческого. Ни одна из его Опер больше не шла на венской сцене. Академии и выступления в салонах отошли в прошлое.

– Лишь в феврале 1791 года ему удалось взять себя в руки и при-

няться за сочинение Немецких танцев, которые он обязан был предоставить двору в связи со своей должностью. Параллельно он закончил струнный Квинтет Es-dur, второй из трёх обещанных венгерскому скрипачу Тосту. Денег всё равно не добавилось, а расходов становилось с каждым днём больше: Констанца снова ждала ребёнка и снова была больна. Из-за язв на голени, связанных с варикозным расширением вен, она еле ходила. Предстояло дорогостоящее лечение на водах в Бадене. Между тем, у Шиканедера дела тоже были плохи: театр почти не давал сборов. Улучив момент, Шиканедер предложил Вольфгангу «от нечего делать» написать для него «волшебную Оперу». Оплату за неё он обещал лишь со сборов за будущий спектакль. На таких условиях другой композитор и не взялся бы за сочинение Оперы. Но Моцарт неожиданно согласился, правда, с оговоркой: «Если нас постигнет беда, то я ничего не смогу поделать, ведь я ещё не сочинял волшебную Оперу!». Шиканедер предложил «обмозговать» сюжет совместными усилиями его, Гизеке и Моцарта. Бывалый составитель либретто «волшебных Опер» Гизеке настаивал на сюжете, связанном с масонскими идеями, с отрывными источниками вроде «Сетоса» Террасона и «Тамоса» Геблера. Шиканедер же мечтал о весёлом балаганном представлении вроде своего «Камня мудрости» или «Каспара-фаготиста» Мюллера. Его главным условием было наличие смешной роли для себя, любимого. Совместить несоместимое предстояло Моцарту. В снятом Шиканедером маленьком садовом домике рядом с театром началось необычное сотрудничество тройцы: каждый предлагал идеи, которые тут же обсуждались и тут же воплощались.

– Но почему ни Шиканедер, ни Моцарт нигде не упоминают имени Людвиг Гизеке?

– Гизеке боялся последствий, связанных с воплощением масонских идей в Опере. Ведь все серьёзные масонские тексты «Волшебной флейты» сочинялись именно им. Неизвестно, как будут восприняты эти тексты масонской и антимасонской публикой! От кого попадёт больше! Поэтому Гизеке попросил не упоминать его и действовал инкогнито. В любом случае Моцарт играл в работе над текстом руководящую роль: он снимал всё лишнее для пения, риторические и резонёрские стихи, и всемерно выделял главную мысль. При этом не обошлось без казуса: «хорошая» Царица Ночи и «плохой» Зарастро к концу I акта обменялись характерами. Да так оно и осталось, отчего сюжет Оперы вызвал в последующем массу кривотолков. Но всё же попробуем пересказать его, помечая номера шестнадцати Картин, составляющих либретто.

– Японский принц Тамино, преследуемый гигантским змеем, оказывается во владениях Царицы Ночи. Три Дамы, её фрейлины, спасают его и, оставив спящим, спешат сообщить о красавце своей госпоже. В это время, пробудившись, принц встречает человека-птицу Папагено и узнаёт, что именно тот спас его. Вошедшие Дамы запирают рот лгуну замком и показывают Тамино портрет дочери Царицы Ночи Памины, в которую принц тотчас влюбляется (Картина I, №№ 1–3).

Появившаяся Царица Ночи сообщает принцу, что дочь украдена злодеем Зарастро, и просит освободить её (Картина II, №4).

Дамы снимают замок со рта Папагено и приказывают ему сопровождать принца. Они снабжают Тамино и Папагено волшебными флейтой и колокольчиками, которые помогут им в пути (Картина III, №5).

Тамино остаётся ждать Трёх Мальчиков, которые по велению Дам должны указывать ему путь, Папагено же, не дождавшись, покидает принца и первым находит Памино, томящуюся в плену у пособника Зарастро мавра Моностатоса. С помощью волшебных колокольчиков он освобождает девушку и рассказывает ей о принце. Та заочно влюбляется в Тамино (Картина IV, №№6–7).

В Финале I действия беглецов настигают помощники-рабы Моностатоса. В диалогах убегающих Памины и Папагено постепенно проясняется «любовная ситуация» Памины и Тамино (Картина V, Сцена I Финала). В это же время принц, ведомый Мальчиками, попадает к трём загадочным Храмам и встречает Оратора, объясняющего ему «положительность» Зарастро и «отрицательность» Царицы Ночи (Сцена II, с Оратором). С помощью волшебной флейты принц прокладывает путь к Памине. (Сцена III). В это время убегающую Памино вновь настигает Моностатос с желанием обесчестить девушку, но неожиданно на сцену въезжает колесница с Зарастро, сопровождаемая народом. Памина жалуется Зарастро на домогательства мавра, но правитель вдруг сам признаётся ей в любви и объясняет причину похищения у матери. Моностатос вводит пойманного раба Тамино. Впервые встретившиеся влюблённые на глазах у всех бросаются в объятия друг друга. Зарастро ставит условие принцу: чтобы соединиться с Паминой, тот должен пройти грозящие смертью испытания. Испытаниям должен подвергнуться и Папагено. Волшебные инструменты отбираются, Памино, Тамино, Папагено разъединяют и уводят. Моностатоса наказывают. Народ славит мудрость Зарастро (IV, заключительная Сцена Финала).

II действие начинается подготовкой испытаний жрецами. 18 жрецов выходят под Марш к столу заседаний, Зарастро совещается с ними. Звучит общая молитва (Картина I, №№9 – 10).

Начинается первое испытание – молчанием. Дуэт жрецов предостерегает Тамино и Папагено от женского коварства. Те с честью выдерживают натиск появившихся Трёх Дам (Картина II, №№11–12).

В это время Моностатос пытается овладеть Паминой, но его останавливает Царица Ночи. Она призывает дочь кинжалом убить Зарастро и добыть для неё Солнечный диск, символ власти, подаренный тому её покойным мужем. Моностатос подслушивает разговор и после исчезновения Царицы шантажирует Памино, но, не добившись подчинения, хочет заколоть её. Его останавливает Зарастро, который изгоняет мавра, а Памино наставляет на «истинный путь» (Картина III, №№13–15).

Три Мальчика перед дальнейшими испытаниями возвращают волшебные инструменты Тамино и Папагено и исчезают. Жрецы напоминают испытуемому о молчании. В то время как Тамино молчит, появляется Памина. Не дождавшись ни слова от возлюбленного, девушка уходит с желанием умереть (Картина IV, №№16–17).

Хор жрецов славит юношу, готового к новым испытаниям. Зарастро разрешает влюблённым попрощаться. Папагено занят лишь поиском обещанной жрецами невесты (Картина V, №№18–20).

В Финале II действия Три Мальчика предотвращают самоубийство Памины и указывают ей дорогу к месту испытаний (Картина VI). В это время у адских ворот 2 охранника-Латника предупреждают Тамино о возможной смерти во время испытаний. Памина прорывается к любимому, поясняя, что выжить можно, лишь играя на волшебной флейте, сде-

ланной её отцом. Латники отступают перед смелой девушкой. Памина ведёт принца через Огонь и Воду, тот следует за ней, играя на флейте. Испытания пройдены, хор за сценой славит влюблённых (Картина VII–VIII). Папагено, не найдя обещанной невесты, хочет повеситься. Появившиеся Мальчики напоминают ему о волшебной силе колокольчиков. Ими он вызывает суженую Папагеноу. Оба счастливы (Картина IX). Царица Ночи с тремя Дами и Моностатосом хотят до рассвета убить Заратро и овладеть Солнечным диском. Но благодаря «просветлению» влюблённых рассвет наступает раньше времени и изгоняет силы зла (Картина X). Народ и жрецы славят посвящённых Тамино и Памину, обещая им «вечную корону», а также воспевают Красоту, Свет и Разум (Картина XI).

– Мы не станем заниматься критикой сюжета, как большинство моцартоведов. Важно, что после традиционных типов оперных сюжетов «Волшебная флейта» обладала несомненными преимуществами. Она не требовала создания заштампованных образов мифологических героев или богов, субреток или стариков-buffa. Она освобождала от всякого рода оперных «общих мест». Она не нуждалась и в искусственных мотивировках и пояснениях, потому что была с к а з к о й, где всё-всё допустимо.

– Другими словами, Моцарт в сюжете «Волшебной флейты» разгадал для себя неожиданное богатство: развитие действия и образы не были связаны ничем, кроме сказочной фантазии. Но сказка не была пустой: сюжет был обогащён идеями самоусовершенствования и идеальности общества равных, достигших мудрости людей – любимыми идеями философа-масона Моцарта. А потому он отнёсся к сюжету куда серьёзнее, чем Шиканедер, помешанный на декоративных эффектах и сальных шутках. Вольфганг запросто мог превратить Оперу в серьёзную философскую притчу. Но он не стал этого делать. Почему?

– Потому, что та аудитория, к которой он на сей раз обращался, ждала от Оперы иного. До этого Моцарт сочинял для утончённых аристократов или для знатоков. Опера «Волшебная флейта» сочинялась для кого угодно, но только не «для знатоков». Всё будет наоборот, когда Моцарт возьмётся за «Милосердие Тита» и вновь обратится к «знатокам»: тут же возобладают высокая этика и дидактика. «Волшебная флейта» и дидактика – две вещи несовместные!

– Недаром знаменитый режиссёр Ингмар Бергман, поставив фильм «Волшебная флейта», воскликнул: «Перед нами лучший в мире мюзикл!». Мюзикл, Зингшпиль, Оперетта, лёгкий жанр – вот что, по сути, представляет собою «Волшебная флейта». Разговорные диалоги героев между номерами сочинялись Шиканедером в простонародной манере с обилием площадного юмора. Моцарт не только не посмел забивать головы «не знатокам» высокими материями, но даже намеренно оставил в неприкосновенности все тривиальности Шиканедера, в которых уловил влияние духа народного искусства. Грубоватый, задиристый баварский дух (не забудем – Регенсбург Шиканедера и Зальцбург Моцарта этнически относятся к Баварии) и сочный прибаутками венский диалект, от которого морщились аристократы, всё это было поддержано «главным редактором» Моцартом.

И всё же жанровая основа «мюзикла» поколеблена представлением в Опере той всеобъемлющей картины мира, которая сближает «Волшебную флейту» с произведениями эпохи Ренессанса. Синтез балаганного и сакрального образует уникальный жанр – жанр «Волшебной флейты»,

которому не может быть чёткого определения. Этот жанр оказался неповторимо-экспериментальным. Все дальнейшие попытки воспроизвести его особенности потерпели неудачу.

– О каких попытках идёт речь?

– К самым известным относятся так называемые «продолжения» «Волшебной флейты». Одно из них написал после смерти Моцарта его ученик Зюсмайер. Его «Зеркало из Аркадии» получилось типичной «волшебной Оперой» с массой фокусов. Победило «балаганное» направление и, несмотря на то, что публика из любопытства рвалась на премьерные спектакли, вскоре Опера была отвергнута. Но и чисто «сакральное» продолжение, представленное в проекте Гёте, тоже оказалось нежизнеспособным. Содержание либретто было не в меру серьёзным и напыщенным: Тамино и Памина всеми силами прятали своего сына от мести Царицы Ночи, считая его избранным носителем «света будущего». Приятель Гёте, композитор Цельтер принялся было писать музыку, но вскоре сам Гёте понял бесперспективность столь скучного творения. Примерно в таком же духе было написано продолжение «Волшебной флейты» Петером Винтером под названием «Лабиринт». Были продолжения «романтические» (Рохлиц «Пристрастия, или Новая Волшебная флейта»), были и «сатирические» (Грильпарцер «Вторая часть Волшебной флейты»). Но никто так и не смог создать тот единый сплав возвышенного и земного, который отличает «Волшебную флейту» Моцарта-Гизеке-Шиканедера. Ими был найден такой баланс противоположностей, который оказался естественным, жизненным и сказочным одновременно. Не потому ли никто из слушателей этой Оперы не может сказать «не верю»?

– Экспериментальный характер сюжета повлёк за собою и необычное построение Оперы в целом. Действие «Волшебной флейты» развёртывается как панорама-сопоставление коротких Сцен (а их 29 – и это рекорд!) с часто меняющимся местом действия (16 картин, то есть смен декораций – тоже рекорд!). Рекордно и количество персонажей – восемнадцать, – причём, роли второстепенных действующих лиц никак не назовёшь эпизодическими. В этом отношении «Волшебная флейта» обгоняет даже такие «многофигурные эпосы», как Оперы «Золото Рейна», «Нюрнбергские мастерзингеры» (обе рекордны по числу персонажей у Вагнера) или «Борис Годунов» Мусоргского (рекордное число персонажей среди русских Опер). Каждый персонаж Оперы несёт важную драматургическую нагрузку, защищая ту тематическую сферу, к которой принадлежит. При этом четыре противоположные тематические Сферы сосуществуют, хотя и переплетаясь, но, не сливаясь вместе, как было, например, в «Дон-Жуане». Назовём их:

I Сфера – Царство Зарастро – носит отпечаток ясности, незыблемости и благородства. Неторопливое течение Хоров жрецов, Арий Зарастро и Терцетов Мальчиков (правда, Мальчики на особом положении – см. дальше) подчёркивает эпический характер сферы;

II Сфера – Царство Царицы Ночи – полна мрачного фантастического блеска. Она наиболее сказочна. Образы Царицы и Трёх Дам завлекающие прекрасны, горделивы и «нечеловечески» эмоциональны. К этому же Царству примыкает и экзотичный Моностатос;

III Сфера – Царство возвышенной любви – представлена романтической «земной» парой Тамино-Памина. Эмоционально приподнятая,

тёплая и человеческая сфера, полная лирического обаяния;

IV Сфера – Царство добродушной суеты и инстинктивных стремлений – представлена народно-комедийной, наивной, но и лукаво-проказливой парой Папагено-Папагена. Музыка этой сферы базируется на немецком фольклоре.

– Мне эти Сферы чем-то напоминают картёжные масти: I Сфера – трефы, II – пики, III – черви, а IV – бубны! И сама «игра Сфер» удивительным образом напоминает карточную партию «двое надвое»: I пара имеет «на руках» трефы и черви, II пара – пики и бубны.

– То, что первая пара представляет Сферы Зарастро и Тамино, понятно. Вторая пара объединяет Сферы Царицы Ночи и Папагено. Выходит, Сфера Папагено предполагается отрицательной?

– Представь себе, именно так! Несмотря на внешнее обаяние, Папагено в сущности такой же варвар, как и Моностатос. Духовная инерция, ленность воли и косность разума выводят его за пределы положительной Сферы. Недаром в Финальном Хоре во времена Моцарта он даже не появлялся на сцене! «Отрезанный ломоть»!

Итак, карты раздаются поровну. Короли: трефовый Зарастро, пиковый Моностатос, червовый Тамино, бубновый Папагено. Дамы: трефовая I Дама, пиковая Царица Ночи, червовая II Дама, бубновая III Дама. Обратим внимание: Дамы – именно «Дамы» (карточная символика!), а не Фрейлины, Волшебницы или Служанки! Козырной червовый Туз – Памина!

Изначально участникам предоставляется по 2 хода: 2 Арии Зарастро, 2 Арии Царицы Ночи, 2 Арии Тамино, 2 Арии Папагено. «Добор прикупов» из колоды равным образом подкрепляет каждую из пар: 3 Терцета Мальчиков, 3 Терцета (внутри Квинтетов) Дам, 3 Соло Памины (вместе с Арией), 2 Соло Папагено+его Дуэт с Папагеной. Следующий ход: двум трефовым Дуэтам (Дуэт жрецов и Дуэт Латников) соответствуют 2 пиковые Арии Моностатоса. Предпоследний ход: Терцету I пары (№19) соответствует Квинтет II пары (Картина X из II акта). Последний ход: Хору слуг Моностатоса (Картина V) соответствует Хор жрецов (№18).

Судьёй «карточной партии» представляется народ (так было и в «Идомеене»), который, правда, не вмешивается, а лишь даёт свою оценку происходящему. Собственно, это два небольших Хора в I и два во II действии – Хор Картины VIII и Финальный Хор II действия. При небольшом перевесе I пары (козырный туз Памины – утерянная I Ария) судья-народ даёт дополнительные очки Сфере I пары, которая и объявляется победителем. Вот мы и расписали всю «партию».

А теперь взглянемся в портреты «карточных Королей и Дам». Японец Тамино, египтянин Зарастро, чёрный мавр Моностатос, австриец Папагено, славянка Памина и инопланетянка-гуземка Царица Ночи!

– Какая-то интернациональная бригада!

– Именно во времена Моцарта в Европе началось хождение карточных колод с портретами Королей, Дам и Валетов разных национальностей. Такие карты дошли и до наших дней. Вполне возможно, что Моцарт и К^о вывели «национальности» героев «Волшебной флейты», вглядываясь в изображения карт постоянно лежавшей на столе распечатанной карточной колоды (масоны увлекались пасьянсами!)

Если к таинственному «карточному раскладу» героев добавить ма-

соно-иллюминатскую числовую символику и нотно-цифровые коды-шифровки, о которых потом поведал Гизеке (см. Прогулку XV), то и без того сложно устроенное творение Моцарта напомнит гигантский, математически выверенный пасьянс! Тут и число 18 (18 героев – 18 жрецов – 18 духовых инструментов – многие номера по 18 тактов), и бесчисленные «тройки» (3 Дамы, 3 Мальчика, 3 Храма, 3 тройных аккорда, 3 испытания), и «пятёрки» (наличие трёх Квintетов, последовательностей из пяти аккордов перед знаковыми сценами). Архитектура здания «Волшебной флейты» изумляет: она не только выверена до мельчайших деталей, но и многозначительна в каждом элементе, на любом уровне. Истинное чудо музыкальной архитектуры!

– Очевидно, масонская тяга к симметрии сыграла здесь не последнюю роль. Вспомним двери трёх Храмов Мудрости, Разума и Природы в Финале I действия, парные скамьи, пирамиды и двери во II действии, все детали декораций располагаются строго симметрично, на что в ремарках даётся строгое указание авторов.

Конечно, приметы масонства гораздо шире – они коснулись не только атрибуты и числовой символики, но и содержания. Культы дружбы, разума, совершенства провозглашаются в Опере с силой инструктажа наставников в Ложах.

– А три (снова тройка!) масонских обряда представлены полностью. I обряд – подготовка адепта к символическому «путешествию» – в начале Финала I действия. Он начинается с обращения к Тамино Трёх Мальчиков «будь скромным, стойким, смелым» перед дверьми Храмов. Тремя такими заповедями напутствуется соискатель в его символическое путешествие при посвящении в ученики. Потом адепта вводят в подготовительную чёрную комнату. В Опере комнаты нет, но есть фраза: «Всё та же ночь! Пройдёшь ли скоро? Когда же свет увижу снова?». Дальше соискатель стучит в двери, и входит Мастер-наставник (в Опере Оратор). Начало и конец диалога Тамино с Оратором (Оратор сначала именуется «жрецом», лишь потом за ним закрепляется особое имя) – дословное повторение вопросов Мастера Ложи и ответов соискателя на градус ученика, так называемый «допрос».

II обряд – голосование жрецов о допуске Тамино к испытаниям в начале II действия. В Ложе после «допроса» Великий мастер спрашивает, согласны ли братья допустить адепта до испытаний. При этом он наводит справки о добродетелях соискателя. Обсуждается характеристика, составленная рекомендатором адепта. Одобрение выражается троекратными возгласами. В Опере возгласы заменены троекратными аккордами. Остальное полностью совпадает (см. словесную сцену между «Маршем жрецов» и Арией №10).

III обряд – прохождение испытаний. На самом деле в Ложе испытуемому предлагается с повязкой на глазах совершить 3 символических путешествия вокруг Ложи. Перед этим его наставляют и предупреждают об опасностях 2 Мастера-смотрителя (в нашей Опере – 2 Латника). Второй надзиратель проводит испытуемого за руку через мнимые «препятствия» (в зале Ложи расставляют ступеньки, ведущие вверх и вниз). В Картине VII Финала II действия всё то же: первое «испытание молчанием» Тамино прошёл раньше, теперь он проходит второе (огонь) и третье (воду). Но ведёт-то его не Второй надзиратель, а девушка Паммина! И вот тут мы должны задать себе вопрос: как получилось, что, скупулёзно

воспроизведя три важнейших обряда посвящения в масоны, авторы в конце Оперы нарушили ритуальную символику до полного её ниспровержения?

– Нет сомнений, что прагматик Шиканедер сопротивлялся такому «искажению истины», ведь именно он сочинил вот такой текст для Дуэта двух жрецов №11, обращенный к Тамино и Папагено перед первым испытанием «молчанием»:

Коварства женщин берегитесь –
Вот первый вам завет от нас.
Легко мужчине ошибиться,
Когда он с них не сводит глаз.
А после ждёт его прозреньё,
Он потеряет честь свою!
Напрасны будут сожаленья,
Станет наградой смерть ему.

Но тут Моцарт...

– Моцарт неожиданно лишает Дуэт спокойного и торжественного величия, присущего другим Сценам жрецов. Живой темп, простонародный плясовой ритм, упрощённый склад вокального двухголосия обращают «поучение» в шутку и превращают номер в бытовую песенку, лишённую какой бы то ни было возвышенности! Явная пародия!

Моцарт первоначально даже хотел назвать свою Оперу «Памина». В его представлении женщина куда духовнее и бесстрашнее, чем мужчина – это доказывают все героини его предыдущих Опер. Именно Памина знает способ, как с помощью волшебной флейты можно пройти грозящие гибелью испытания. Именно Памина и ведёт любимого сквозь них.

– Известно, что в 1784 году Вольфганг несколько раз посетил Бургтеатр, где шла пьеса Шредера «Женщина-масон». Сама пьеса была откликом на открытую в Париже «экспериментальную Женскую Ложу». Вероятно, идея таких Лож была крайне близка Моцарту, всем своим творчеством воспевающему женщин. В Опере «Волшебная флейта» он намного обогнал свой век, возвысив женщину над мужчиной и сделав её «посвящённой».

– Таким образом, мы можем назвать его первым феминистом в истории искусства! Но вернёмся к масонским обрядам. Все три обряда в Опере завершаются выходом испытуемых к свету, торжество которого провозглашает Зарастро: «Сиянием солнца рассеяна тьма!» И дальше: «Да здравствуют мудрость, и разум, и свет!» Именно так происходило и в Ложках. Великий мастер восклицал «Да узрит свет!», и посвященному снимали повязку с глаз. Наконец-то он видел ярко освещённую Ложу и понимал, что это «свет истины». Противопоставление Света (Солнечный диск Зарастро) и Мрака (лунное царство Царицы ночи) полностью отражает аллегорический смысл масонского посвящения.

– Обратимся теперь к волшебным инструментам, фигурирующим в Опере. Репарка Моцарта: «Первая Дама подаёт Тамино золотую флейту». Итак, золотую – цвета Солнца. Как мы знаем, флейта была не самым главным масонским инструментом – список возглавляли фагот, кларнет и бассетгорн. Но было нужно, чтобы Тамино сам играл на таком инструменте, играл на сцене (по ходу Оперы он играет трижды – снова «трой-

ка»)!) Так как роль Тамино писалась «под Шака», долго выбирать не пришлось: чудесный тенор, масон Бенедикт Шак славился прекрасной игрой на флейте. К тому же флейта была наиболее демократичным, «узнаваемым» инструментом. Было бы смешно, если принц таскал бы по сцене увесистый фагот или малоизвестный бассетгорн. Да и сказка-прототип Виланда называлась «Лулу, или Волшебная флейта». Все пути вели к флейте.

Сложнее с гlockеншпилем – колокольчиками. У масонов звон колокольчиков, видимо, означал сигнал «внимание». В Опере он явно ассоциируется с сигналом о предстоящем чуде. Звон гlockеншпиля – призыв желаемого чуда. Но почему они серебряные?

– Серебро – цвет Луны, Монолатоса («Monat» – месяц), Царицы Ночи («луное сияние» при её появлении – ремарка Моцарта). У масонов серебро относилось к категории «природы». Им и должен владеть «человек природы» Папагено. Кстати, это ещё одна причина попадания Папагено в лагерь Царицы Ночи, такого же таинственного природного феномена. К тому же колокольчики – инструмент примитивный, не требующий знания нот. Только такой подходит необразованному птицелову.

– Но если взять шире – оба инструмента исключительно символические: Золото и Серебро, День и Ночь, Мелодия (флейта) и Гармония (колокольчики). В поочерёдной игре волшебных инструментов воплотилась сама «мировая гармония», проповедуемая масонским учением!

– Интересно, что владелец волшебных инструментов – не Зарастро, а Царица Ночи! Зарастро вовсе не маг и к волшебству не имеет никакого отношения. Мало того, его Сфера далеко не так идеальна, как кажется с первого взгляда. Во-первых, в его Царстве есть рабы, которыми руководит «исчадие ада» Монолатос (как он стал подручным Зарастро?). Во-вторых, Зарастро несправедлив по отношению к подчинённым: ближайшего помощника Монолатоса приказывает наказать 77 ударами по пятам за преследование Памины и Папагено, хотя мавр всего лишь исполнял свой служебный долг. В-третьих, Зарастро – коварный вор. Он выкрал Памину тайком, а не увёл её честным образом, поговорив, например, с девушкой «по душам». В-четвёртых, как выясняется, он рассчитывает на любовь Памины! Как же ещё понимать слова «ничто не скрылось от меня, другому (ты) сердце отдала. Любить тебя не принуждаю, но на свободу не пушу». Неизвестно, чем бы всё закончилось для Памины, если бы не случайно попавший в Царство японский принц, вдруг понравившийся Зарастро! К тому же он – женоненавистник: «Дать волю вам (женщинам), забросите вы все дела без нашей власти». Правда, потом Зарастро меняет своё мнение о женщинах и втайне от всех (что тоже плохо!) готовит Памину к посвящению. Неудивительно, что небесные посланцы Мальчики («три гения» по Моцарту), в целом сочувствуя Царству Зарастро, дружат ни с ним, а с Тремя Дамами, которые не так двуличны!

– Царица же Ночи стала «плохой» только после недавней смерти своего супруга, замечательного мудрого правителя, который владел Солнечным диском и сам изготовил волшебную флейту и колокольчики. Она возненавидела Зарастро, которому её муж перед смертью передал символ власти, Солнечный диск, считая, что правление царством – не женское дело! А Царица считает, что женское! И она сама, и дочь её будут править не хуже!

– Здесь мы видим явную аллюзию на политические дела Европы! Просвещённая императрица Екатерина II к 1790 году прославилась на всю Европу, доказав, что женщина способна править лучше мужчины. Да и недавний пример царствования Марии-Терезии был ещё живуч, особенно в воспоминаниях простого люда, получившего «свободы» в годы её правления. Когда Памина пытается защитить Зарастро («Зарастро не менее добродетелен»), мать так отвечает ей: «Что слышу я? Ты, дочь моя, защищаешь этих в а р в а р о в?» Возможно, в продолжении Оперы (а Моцарт мечтал сочинить «вторую серию») Царица Ночи смягчилась бы, узнав, что её дочь Памина, став соправительницей, навела порядок в Царстве Зарастро. Звёздную Царицу и сейчас окружают смелые, умные, «современно мыслящие» персонажи – Три Дамы и Три Мальчика. Эта свита, видимо, досталась ей от мужа. Если Дамы временами «подстраиваются» под Царицу, то Мальчики абсолютно самостоятельны, идеальны и не способны «испортиться». Скорее они сами исправят Царицу. А вот удастся ли им исправить дремучий и ленивый народ её страны, представленный в лице Папагено? Этот народ её совсем не поддерживает, не поёт Хоров в её честь, как народ в стране Зарастро. Короче, нам есть за что пожалеть Царицу Ночи!

– Как мы видим, оба Царства не так уж антогонистичны и даже способны объединиться с помощью Трёх Мальчиков, одинаково сочувствующих обоим Сферам. Ни к этой ли желанной цели устремлён Моцарт на протяжении всей Оперы? Недаром Царица Ночи в Финале не погибает, а всего лишь проваливается обратно в своё звёздное Царство! По крайней мере, музыкально её Сфера не менее прекрасна, чем Сфера Зарастро!

– Мы уже выяснили, что Моцарт уравнивает в правах все четыре Сферы. Ему интересна и близка каждая из них. С высоты Трёх Мальчиков он ревностно следит за их взаимоотношениями и временами музыкально «корректирует» их характер. И всё же Сферы, каждая со своим музыкальным языком, чётко отделены друг от друга, локальны. Даже в Финалах они не смешиваются, не объединяются общим музыкальным развитием, и это – главная особенность музыкальной концепции «Волшебной флейты». Ни один из номеров не связан с предыдущим симфонически (кроме перехода к Заключительному Хору), нет ни нарастающей драматизма, ни сквозного развития, ни кульминационных точек, так свойственных «Свадьбе Фигаро» и «Дон-Жуану». Отсюда отсутствие напряжённости и некая эпическая статика «музыкальной драматургии», что, однако, вовсе не является недостатком при выбранном экспериментальном жанре. В каждом эпизоде внимание Моцарта сосредоточено именно на данной ситуации – отсюда завершенность и неведомая доселе конкретность музыкальных высказываний.

Концентрация музыкальных средств внутри каждого эпизода доводит музыку до небывалого лаконизма. Каждая фраза Оперы категорична, рельефна, «тверда» наощупь. Всё лишнее безжалостно отсекается. Номера Оперы как никогда коротки.

– Не терпящий излишеств стиль «Волшебной флейты» можно назвать аскетичным: минимум вступлений, ригурнелей, повторов, расширений, дополнительных разделов. Репризные формы почти отсутствуют. А ведь ещё совсем недавно в «*Così fan tutte*» было «слишком много нот». Что же случилось?

– Несомненное влияние на стиль «Волшебной флейты» оказали масонские произведения Моцарта. Лаконизм, строгость, простота с каждым масонским сочинением заявляли о себе всё больше. Окончательно этот стиль очистился от излишеств и выкристаллизовался в Кантате «Вы, чувствующие создателя беспредельного мироздания», К.619. Ещё ярче он проступает в «Маленькой масонской кантате», К.623, написанной сразу же за «Волшебной флейтой». Особенности этого стиля мы подробно разбирали во время «Прогулки по масонской музыке». Поэтому не станем повторяться, а просто скажем: перед нами новый, радующий доступностью и отсутствием «общих мест» стиль. Самый прекрасный и самый уникальный из всех стилей Моцарта!

– Но не родился же он на пустом месте? Помнишь, мы говорили о его зачатках ещё в «Прогулке по ранним Операм» мальчика? Тогда в нём не могло быть «масонских черт»!

– Но были черты строгой и в то же время «человечной духовности», корнями уходящей в барочный церковный зальцбургский стиль, унаследованный Вольфгангом. «Интонационные черты» (помнишь наш термин «и.ч.»?) будущей «Волшебной флейты» изначально были присущи стилю мальчика. Они проглядываются уже в сочинениях самого раннего периода – в номерах Духовного Зингшпиля «Долг первой заповеди», К.35 (Ария Милосердия №2 и Речитатив Мирского Духа) и Кантаты «Погребальная музыка», К.42 (Ария Ангела №2, замыкающий Хор). Однако, казавшийся слишком «простым и детским», «зальцбургский» стиль мальчика был решительно отменён отцом в угоду модному «итальянскому». Вольфганг свернул с пути, но первоначальный стиль не забылся и неоднократно пробивался в сочинениях разных жанров. Так, мы находим его отдельные черты в Зингшпилье «Бастьенн и Бастьенна», К.50, уже после того, как мальчиком был написан ряд сочинений в «итальянском стиле». «Масонским» этот стиль впервые становится в музыку к драме Геблера «Тамос, король Египта», К.173 (1773 г.). Мы не покривим душой, если признаем стиль Хоров «Тамоса» почти аналогичным стилю будущей «Волшебной флейты». Он был полностью подхвачен и новыми номерами к «Тамосу», написанными уже сознательно «по-масонски» в 1779 году. Серьёзная Оперетта «Заида», К.344 тоже имеет ряд номеров в этом стиле (Мелодрама Гомаца, Арии Заиды №№3,12,13, Терцет №8, Ария Аллазима №14, Квартет №15).

– Я, кажется, уловил закономерность: во всех этих произведениях поют по-немецки! Как только Моцарт начинал музыкально «мыслить по-немецки», возникал стиль «Волшебной флейты»!

– Так, да не совсем! Зингшпиль «Похищение из сераля» тоже сочинён на немецкий текст, однако его стиль почти полностью лежит в «итальянском» русле. То же и в мини-опере «Директор театра». Есть «итальянизмы» и в «Заиде». Обратный пример – Опера «Идоменей», написанная на итальянский текст: вся Сцена жертвоприношения, начиная с «Марша жрецов» полна интонациями и гармониями будущей Сферы Зарастро. И что тогда можно сказать об инструментальной музыке «без слов», зачастую цитирующей обороты будущей «Волшебной флейты»? Например, II часть Симфонии №21 Es-dur, К.184, многие фрагменты фортепьянных Концертов №14 Es-dur и №22 Es-dur, струнного Квартета F-dur, К.590 словно пропитаны интонациями и духом будущей Оперы. На них немецкий язык уж точно не воздействовал!

– И всё же стиль «Волшебной флейты» имеет немецкие корни. Тому порукой – преобладание песенности, введённой в рамки стиля из бытового немецко-австрийского фольклора. Песня заменяет «Арии по-итальянски». Это касается не только песенок Папагено – немецкими песнями можно назвать все Терцеты Мальчиков, обе Арии Зарастро, Дуэты №7 и №11, многие фрагменты из Квнтетов с Дами, Арию Тамино с флейтой, Арии Моностатоса, Хор слуг «с колокольчиками».

– Легче назвать то, что не относится к песенному жанру: Ария Тамино «с портретом», Арии Царицы Ночи, Ария Памины №17. Эти номера написаны, действительно, как Арии, хотя далеко и не «итальянские». Важно, что в основе тематической организации «Волшебной флейты» лежит «песенный» лейтинтервал – терция. Восходящие и нисходящие чередования терций, терцовые секвенции одинаково характерны как для масонского, так и для немецкого песенного мелодизма.

Но, кроме того, Моцарт часто использует в Опере и другие мелодико-гармонические обороты из арсенала созданного им «масонского музыкального языка». Прежде всего, это «Тема Времени», «Тема Колокольчика» и «Тема Флейты». Ввиду их особой важности обратим на них самое пристальное внимание.

«Тему Времени» – нисходящую секвенцию с гармоническим остовом I–VI–IV–V–I – знатоки «Волшебной флейты» чаще именуют «звёздной» или «темой часов». Впервые она появляется в вокале в виде виртуозного секвентного пассажа во второй половине Арии №4 Царицы Ночи (кстати, и в следующей Арии Царицы №14 d-moll «Тема Времени» приходится на виртуозный пассаж!). Эталонное звучание этой темы обнаруживается в Квнтете №5, в начале раздела *Andante*, там, где Дамы впервые упоминают Трёх Мальчиков. Прекрасно слышна «Тема Времени» во вступлении к Картине X перед Квнтетом Царицы Ночи, Моностатоса и Дам и в припеве Дуэта №7 Папагено и Памины на словах «мужчина и женщина, женщина и мужчина». Самым таинственным духом веет от неё в Scene Тамино с Оратором, когда на вопрос «Когда ж мне станет всё яснее?» Оратор отвечает: «Значенье тайн поймёшь ты сам, когда тебя проводят в храм». Мелодию его ответа – «Тему Времени» в миноре – дважды повторяет затем с другими словами невидимый хор. Звучит крайне загадочно и многозначительно. Метафизическая сущность «Темы Времени» проступает здесь в обращении к категориям Вечности и Вселенной.

– Так же «непроста» и «Тема Колокольчика» (I–III–II–I–II–III–I). Уж сколько мы ни пытались её объяснить, смысл всегда лежал глубже наших объяснений. Так было, например, в фортепьянном Концерте №27 B-dur, K.595 и кларнетовом Концерте A-dur, K.622. Мистический «колокольчик» напоминал там призыв желанной смерти. Но стоит сыграть «Тему Колокольчика» в быстром темпе, то есть свести её к группетто, как «колокольчик смерти» на глазах превращается в «колокольчик радости» (масонская лейтфигура «группетто» означает «всплеск радости»). В Опере «Волшебная флейта» «Тема Колокольчика» в основном ассоциируется с радостью. Мы встречаем её разновидности в начале Финала I действия (светлое напутствие Мальчиков), в Квнтете №5 (весёлое прощание Дам с героями), в Дуэтах I Финала Памины и Папагено «Ноги лани», «Всем бы честным людям дать колокольчик чудный», в Дуэте Тамино и Памины после прохождения испытаний, в Дуэте Папагено и

Папагены «Па-па». Особняком стоит Ария Папагено №20, целиком построенная на «Теме Колокольчика». В ней «группетто» темы по совместительству передразнивает звон гlockеншпиля, означающий «призыв ожидаемого чуда».

– Образуется «звон в квадрате»! То же смысловое совпадение и в Хоре слуг Моностатоса, пляшущих под звон гlockеншпиля, правда, там «Тема Колокольчика» распадается на отдельные интонационные звенья.

– Как звон гlockеншпиля и «Тема Колокольчика» не одно и то же, так и «Тема Флейты» не имеет ничего общего с мелодиями, исполняемыми Тамино на флейте. «Темой Флейты» её называли те, кто понятия не имел о масонской лейфигуре МО – мотиве отталкивания (I– IV– I– V– I– VI). Эталонное звучание этой темы мы действительно встречаем в тот момент, когда Три Дамы дарят Тамино флейту со словами: «О принц, волшебный дар возьми». Ещё раньше ход МО прозвучал в Интродукции при возгласах Дам «Триумф! Триумф!». Будучи МО, «Тема Флейты» означает «отталкивание от препятствий при продвижении к истине». Поэтому она частый гость в сценах с Зарастро. Так, варианты «Темы Флейты» мы встречаем в Сцене Памяны с Зарастро из I Финала («Дочерний долг зовёт меня»), в Арии Зарастро с хором №10 (начало), в Хоре жрецов №18 (начало), в «прощальном» Терцете №19, в запеве Зарастро и в Allegro Заключительного Хора Оперы.

К особенностям музыкального языка «Волшебной флейты» относится музыкальное воплощение аккомпанированных речитативов. Правда, слово «речитатив» ну и к а к не подходит к тому, что мы имеем в больших диалогических Сценах обоих Финалов. Две относятся к I Финалу: Сцена Тамино с Оратором и Сцена Зарастро с Памяной. Две – во II Финале: Сцена Памяны с Мальчиками и Сцена Тамино с Латниками.

Все четыре «Диалогические Сцены» – величайшее достижение Моцарта и мирового оперного искусства. Ничего подобного нет больше ни в одной из существующих Опер. Музыкальный язык этих Сцен открывает абсолютно новую страницу музыкального мышления вообще. Речитативная декламация героев достигает в них необычайной свободы и правдивости, заключающейся в тончайшей передаче эмоций каждого из участников. Пластичность мелодических оборотов «речи» отдельных героев словно связывает их реплики в одну общую мелодическую линию, но при этом сохраняет индивидуальный почерк каждого. Процессу способствует необыкновенная гибкость ритма. Мелодии тоже гибки, динамичны, акценты расставлены в них точно в соответствии со смыслом текста. К тому же они настолько рельефны, тематически насыщены, что почти каждая из них могла бы стать началом прекрасной Арии. Оркестровая фактура сопровождения реплик постоянно меняется и не отягощается никакими сдерживающими факторами вроде «квадратной» рифмообразующей сетки или повторности отдельных ритмических оборотов согласно стихотворному размеру, к тому же она индивидуальна для каждого персонажа. Благодаря «неровной» ритмической пульсации создаётся впечатление, что герои то задумываются, на время забывая о собеседнике, то спешат, перебивая друг друга, то на ходу резко меняют свой эмоциональный градус. Они запальчивы, они готовы сказать гораздо больше, чем им позволено временем и часто обрывают речь на полуслове. Они реально «живут» на сцене, причём такой настоящей, полнокровной жизнью, что кажется: сейчас бросят петь и перейдут к невербальному

общению – то ли кинутся в объятия друг друга, то ли подерутся!

– Уникальный метод организации такой «пламенной речи» впервые обнаруживается у Моцарта в Кантате для тенора соло «Вы, чествующие создателя беспредельного мироздания», К.619 в июле 1791 года, то есть уже во время работы над «Волшебной флейтой». Что было создано раньше – Диалогические Сцены или Кантата – неизвестно. Но то, что Моцарт позволил нам стать свидетелями зарождения своего нового, изумляющего музыкального языка в Кантате – подарок потомкам. Благодаря ему мы понимаем, что «новый диалогический» стиль возник в «Волшебной флейте» не случайно, не спонтанно, не явился единичной вспышкой воображения, но был «выношен в голове» и выпестован, как перспективный.

– Представь себе, как бы он развил его в дальнейшем творчестве, если бы продолжалась его жизнь! Подумать страшно! А хочется! Соблазн такого предположения диктует: Опера «Волшебная флейта» была лишь н а ч а л о м нового, недостижимого взлёта гения Моцарта! И поэтому мы должны относиться к «Волшебной флейте», как к особенной ценности – как к «Джоконде» или фрескам Сикстинской капеллы, которыми нам милостиво позволено любоваться в молчаливом преклонении.

– Ещё одной интереснейшей особенностью «Волшебной флейты» являются «знаки тишины». Многие номера Оперы заканчиваются тихими заключениями, словно запрещающими публике аплодировать: Ария Тамино «с портретом» №3, Квинтет №5, Дуэт №7, Ария Зарастро с хором №10, Дуэт жрецов №11, Ария Зарастро №15, Терцет Мальчиков №16, Ария Памины №17, Хор жрецов №18, Терцет №19. Везде задумчивый характер заключения подчёркивается резким ослаблением динамики до *piano*. Что это давало Моцарту?

– Так он старался сохранить единую поэтическую атмосферу на протяжении всего действия Оперы. В началах заключений, как правило, стоят ремарки Моцарта: «уходит», «исчезает», «хочет уйти». То есть герою или героям предписывается под заключение медленно покинуть сцену, а не стоять на сцене, ожидая аплодисментов.

– Но может быть, такие «уходы» обусловлены сценарием?

– Вовсе нет. Возьмём Арию Тамино «с портретом» №3. Моцарт помечает в конце Арии: «хочет уйти». Но по сценарию в этот момент должны появиться Три Дамы, чтобы подготовить Тамино к появлению Царицы Ночи. На сцене происходит так: Тамино под заключение Арии медленно доходит до кулис, а вернувшиеся Дамы неожиданно под руки возвращают его на место. Вроде бы, ничем не оправданная операция. Но благодаря ей слушатели остались без перерыва на аплодисменты!

– Так вот почему во время представления «Волшебной флейты» почти всё время слушатели сидят, не шелохнувшись, словно погружённые в гипнотический сон!

– Но вообще значение тишины в Опере гораздо шире. Недаром Моцарт после пятого представления Оперы писал жене в Баден: «Что меня радует больше всего, так это тихий успех! – воотчию видно, как сильно и всё больше набирает рост эта Опера». Слова «тихий успех» выделены им изменённым почерком и подчёркнуты. Моцарт явно придаёт определению «тихий» особое значение. Не забудем, что понятие «тишина» имеет особый смысл у масонов. Искусственно создаваемая тишина подготовительной чёрной комнаты и последующего троекратного

прохождения адепта вокруг Ложки символична: испытуемый должен внутренне сосредоточиться и прислушаться к себе, «дабы познать самого себя». Перед входом в чёрную комнату адепт предупреждается: он имеет право снять повязку с глаз лишь тогда, когда полностью стихнет всякий шум и не слышен будет даже малейший отзвук удаляющихся шагов. После прохождения в полной тишине «испытаний» посвящаемого поднимают с колен, и к его языку прикладывается Печать молчания. Лишь тогда Великий мастер торжественно произносит: «Узрите нас впервые!», – и адепту снимают повязку с глаз. Масонская тишина сакральна, многозначительна, и потому знаковые фрагменты «Волшебной флейты» сопровождаются самым тихим звучанием, возможным в театре. Вспомним такие мистические моменты, как вход и уход Оратора, ответы невидимого хора, хоровые «эхэ» жрецов в Арии Зарастро №10, начало и конец Хора жрецов №18 и, наконец, прохождение под звуки флейты сквозь огонь и воду испытуемых Тамино и Памины. Последнее особо удивляет: нежнейшая флейтовая мелодия в ритме марша звучит на фоне тихих отдалённых междометий труб и литавр. Вкрадчивая тишина начала сменяется «торжественной тишиной» (ремарка Моцарта!) в Коде Сцены.

– Не так было бы у Глюка или итальянцев, и бушующее пламя, и грохот водопада спровоцировали бы их на шумные музыкальные эффекты. А уж у Бетховена и романтиков в подобной сцене был бы задействован весь оркестр с добавочными ударными инструментами!

Перечислению новаторских приёмов в «Волшебной флейте» можно посвятить ещё не одну страницу. Бесспорно, перед нами – оригинальнейшее творение мировой оперной литературы. «Волшебную флейту» бесполезно сравнивать с какой бы то ни было Оперой Моцарта или других авторов. Она – единственная в своём роде. Какое наслаждение вновь и вновь перелистывать страницы её партитуры, каждый раз открывая что-то новое!

– Полистаем их в очередной раз? Начнём с **Увертюры Es-dur**. Формой она напоминает Увертюру к «Дон-Жуану»: медленное вступительное Adagio и устремлённое сонатное Allegro. Тональность, естественно, масонская – Es-dur. Глубокомысленное шестнадцатитактовое Adagio начинается пятью торжественными тоническими аккордами, которые потом ещё не раз прозвучат в Опере, предваряя наиболее значительные Сцены: в начале I Финала, перед Сценой Памины с Зарастро, перед уводом Тамино и Папагено в храм жрецами, в начале Заключительного Хора. По ходу Оперы (и в Увертюре) появится ещё одна схожая последовательность, но не из пяти, а из трёх аккордов в пунктирном ритме. В соответствии с масонской символикой I последовательность (число 5) олицетворяет женское начало, а II (число 3) – мужское. Их взаимодействие по ходу Оперы должно привести к таинству полного соединения, что и происходит в Заключительном Хоре Оперы.

– Таким образом, к ранее выявленным лейтмотивам Времени, Колокольчика, Флейты добавляются ещё два чисто оркестровых – «женский масонский стук» и «мужской масонский стук». Целая система лейтмотивов, почти как у Вагнера!

– Скорее всего, Вагнер почерпнул идею «лейтмотивного метода» именно из партитуры «Флейты», с которой всю жизнь не расставался, считая её исключительной.

Итак, подобно могущественному эпитафю, величественные пяти-

кратные аккорды всего оркестра, усиленного тромбонами, возвещают начало Увертюры. Однако настроение тут же меняется. Наступает момент размышления, выраженного таинственным погружением гармонических последований в область субдоминантовой «бездны» (as-moll). Но как только тёмный колорит сгущается, подлинно по-моцартовски, одним ходом «as» повышается в «a», и музыка снова светлеет, приводя к доминанте (B-dur). Ощущение таково, что слушателю было позволено ненадолго зайти в заповедник, полный таинственных и возвышенных видений «того света», и тут же снова выйти обратно к «этому свету»!

– Одноминутный отрезок музыки, «слишком мало нот», а как много сказано! Эта особенность «Волшебной флейты» – малым сказать многое – распространяется на все последующие номера Оперы. Поражает фактура сопровождения, настолько прозрачная (и так во всей партитуре), что даже пианист-новичок способен с листа исполнить клавирное переложение Оперы! Исключения составляют лишь два полифонических полотна – хоральная инвенция в Сцене Латников и фугированное Allegro, II часть нашей Увертюры. После медленного Adagio начало Allegro кажется сорвавшимся с цепи. Какая необычная тема: в ней всё наоборот! На сильной доле, где, по логике, должно быть *forte*, стоит знак *p*, а на слабой доле, во время звучания группетто – *f*. Пикантное переченье нюансов *p* и *f* придаёт скачуще-вертлявой теме юмористический оттенок и одновременно повышает её энергетику. Лучшей темы для фуги не сыскать!

– Но почему именно fuga стала основой Allegro? Никого из композиторов XVIII века не посещала такая странная идея – поместить фугу в Увертюре!... Ой, смотри, на нашу НЛО падает нотный свиток! Я узнаю руку Моцарта! 26 тактов партитуры, перечёркнутые карандашом, а внизу еле заметный набросок темы, вписанный разведёнными почти до прозрачности воды чернилами. Да это же и есть главная тема Allegro! А что же выше?

– А выше – первоначальный эскиз Увертюры, в котором певучая главная партия близка Сфере Тамино. Очень красивое начало! И всё же Моцарт почему-то отверг его!

– Но ведь должна же быть причина!

– Мне кажется, он искал тему, способную объединить сразу несколько образных Сфер. Если Сферы Памины (5 аккордов) и Зарастро (музыка «размышления») сошлись во вступительном Adagio, то дальше требовалась тема, способная музыкально объединить «отрицательные» Сферы. Вольфганг вспоминал скороговорочные темы Папагено и Моно-статоса, подвижные колоратуры Царицы Ночи. Одна из колоратур II Арии Царицы (та самая, положенная Вольфгангом на гармонический остов «Темы Времени») привлекла его особо: она была выведена им из обращения темы фортепьянной Сوناتы Клементи B-dur.

– Можно подумать, что без Сونات Клементи Моцарт не вышел бы сам на такую простую, стереотипную тему! Обидно слушать!

– Копать нужно глубже! Именно во время работы над «Волшебной флейтой» Вольфганг получил письмо из Англии, из которого узнал, что Муцио Клементи признан самым преуспевающим композитором Англии (он остался там после триумфальных выступлений) и даже затмевает популярностью осевшего в Лондоне Йозефа Гайдна. И это тот самый Клементи, который проиграл Моцарту в состязании 1781 года, во время

которого оба играли с листа и импровизировали в присутствии Йозефа II и наследника русского престола Павла! Моцарт находил игру Клементи механистичной, лишённой чувства. «Одна голая техника», – писал он отцу. Соната В-dur, которую Клементи с апломбом исполнил тогда, как лучшее своё сочинение, представлялась Вольфгангу жалкой потугой на истинное композиторское мастерство. И вот теперь, в 1791 году второсортный композитор Клементи обошёл его на повороте! С несомненной иронией Моцарт вложил в уста Царицы Ночи инструментальную по существу тему, выведенную из главной партии «механического» Allegro Клементи. «Голая техника» оказалась тут весьма кстати.

А что, если взять тему Клементи (и именно в первоначальном, узнаваемом виде!) и сделать её основой Allegro Увертюры? Таким образом Вольфганг решил снова «сразиться» с Клементи, но теперь уже на поле композиции! Он покажет, что можно сделать с бездушной долбящей темой коллеги, используя «истинное мастерство»! К тому же эта тема многими чертами согласуется со Сферами Царицы Ночи и Папагено. Как раз то, что надо!

– Теперь у меня нет сомнений, что всё было именно так. Действительно, в 1791 году Моцарт по-прежнему думал об отъезде в Англию. Приехать в Англию, поставить там «Волшебную флейту» и пригласить на премьеру Муцио Клементи!

– И одержать моральную победу над конкурентом! Поэтому и была выбрана необычная форма, сочетающая фугу и сонату: при такой форме тема Клементи целиком и фрагментарно прозвучит в Увертюре более 50 раз! Моцарт отправляет тему коллеги в настоящий космический полёт. Его сопровождают «отделения отсеков», тематические «приключения», технические «осложнения» и триумфальные взлёты. Всё переплетается, дразнит, радуется вдохновенными находками.

– Прекрасно звучит и побочная тема, отданная во власть лирики. Задуманная переключка флейты и гобоя указывает на Сферу Тамино. К его же Сфере относятся и три торжественных тройных аккорда между экспозицией и разработкой («масонский мужской стук»). Таким образом, в Увертюре представлены все образно-тематические Сферы Оперы, что и требовалось доказать. Пройдя две стадии сложной, развёрнутой разработки, «тема Клементи» победоносно «влетает» в Репризу. Трудно припомнить более радостную Коду: волшебная планета Зарастро встречает слушателя залпами ослепительного света. Победа Света и Разума обеспечена!

– Следом идущая **Интродукция Оперы (№1)** словно подхватывает эстафетную палочку великолепной Увертюры. Её симфоническое вступление (с-moll) поражает минимумом средств при максимуме выразительности: первая, нисходящая секвенция изображает побег Тамино от Змея (масонского символа зла), вторая, восходящая – сбивчивые шаги отступления принца. Прямо физически ощущаешь всё растущее напряжение поединка! Не забудем, что 16 тактов вступления представляют собою двойную шифровку, выданную Гизеке в 1821 году (см. «Прогулка XV»). Помимо сумм нот всех инструментов в отдельности, означающих «Волшебная флейта. Композитор Моцарт. Новый зингшиль в двух действиях. Поэты – Людвиг Гизеке, Эммануэль Шиканедер младший», сумма нот всех инструментов вместе (562) даёт «Вольфганг Амадей Моцарт, действительный капельмейстер на службе Его величества»!

Но вернёмся к музыке Интродукции. Пение отчаявшегося юноши полно перехватывающего дыхание смертельного страха. Преследование Змеем передано всего несколькими штрихами (тяжелыми хроматически повышающимися трезвучиями), но как натуралистично! Отчаянный последний выкрик Тамино предвещает его конец. Змей уже в одном шаге от упавшего в ущелье принца. Но тут минорная каденция резко прерывается победными возгласами Трёх Дам. Убив Змея (на «первое») и похвалив свой подвиг (на «второе»), они приступают к «десерту» – лицемерию лежащего без сознания юноши. Одним махом монолитное трёхголосие воительниц распадается – каждая хочет присвоить себе неожиданный трофей. Нет, речь не о Змее – о нём тут же (!) забыто (как это поженски!), Теперь идёт борьба за юношу. Вот из-за кого распалось дружное трёхголосие!

– Непревзойдённый знаток женской психологии Моцарт раскрывает нам тайны логики поведения в женском сообществе. Мы последовательно наблюдаем, как Дамы по очереди, сгорая от любопытства, но не показывая пока виду, обходят Тамино (слышны шаги) – раздел As-dur, 4/4; как они возбуждённо спорят, отсылая друг дружку к Царице; как, кокетливо изображая равнодушные, пытаются вывить отношение подруг к красавчику и заодно усыпить их бдительность – раздел G-dur, 6/8; как Дамы проявляют первую агрессию, по очереди отстаивая право остаться с юношей; как они ссорятся, но не сломив упрямства друг дружки, делают вид, что смиряются с общей участью – раздел C-dur, 2/2.

– На самом деле каждая из них остаётся при своём мнении. Особо характерна партия третьей, низкоголосой Дамы, которая на словах «но я вернусь сюда» выводит угрожающие рулады, схожие с псевдогероическими пассажами Фьордилиджи (Ария №14 из «Così fan tutte»).

– Терцет Дам написан в том «новом диалогическом» стиле Моцарта, прекраснее которого не существует. Вся Сцена Интродукции – шедевр и в драматургическом, и в музыкальном отношении.

– Боюсь, что, анализируя «Волшебную флейту», слово «шедевр» нам придётся применять очень часто! Странно, но Сцены с участием Трёх Дам в среде музыковедов не заслужили к себе столь пристального внимания, как Сцены с участием Трёх Мальчиков. В характеристиках фрейлин Царицы Ночи подчёркивается легкомыслие, глупость, болтливость. Им приписывается и коварство. Между тем, Моцарт отдаёт Дамам самые развёрнутые в Опере номера и 1/6 часть времени (для сравнения: у Мальчиков – 1/12, у Царицы Ночи – 1/13, у Зарастро – 1/8). Они для него очень важны, и он им явно симпатизирует. Ведь его Дамы только и делают, что творят добро! Это они по собственной инициативе убивают Змея (напомню, змей – масонский символ зла), что означает их солидарность с «посвящёнными». Это они, как добрые матери, снабжают сироту Папагено «вином, сладким хлебом и финиками» и пытаются его воспитывать. Вспомни Сцену, в которой Дамы запирают ему рот на замок за ложь, а потом, добившись покаяния, снимают. При этом «воспитательницы» глубокомысленно замечают: «Когда бы всем, кто зря болтает, надеть такой замок на рот, тогда б вражды и зла не зная, в любви и братстве жил народ». Образованные Дамы обучают Папагено и хорошим манерам: в конце словесной Сцены перед №3 Дамы прощаются с ним по-французски «Adieu, meses Папагено!». Они передают дар Царицы Ночи – флейту – Тамино, колокольчики же своему подопечному Папагено они дарят от

себя: «От нас подарок ты возьми!» Это они посылают в помощь героям Трёх Мальчиков, всячески их расхваливая (ни Царица Ночи, ни Зарастро не знакомы с небесными посланцами, их знают лишь Три Дамы!).

– Но во II действии Дамы не столь благородны – вспомни **Квintет №12**, в котором они подбивают героев нарушить обет молчания!

– Напротив, Дамы хотят проверить их «на прочность», убедиться, что Тамино сможет промолчать в присутствии Памины! И вот их беззлобный вывод: «Придётся нам ни с чем вернуться, не получился разговор. Тамино знает, что сказать, и знает он, когда смолчать!». Музыкальная характеристика Дам в этом Квintете полностью совпадает с характеристикой Трёх Мальчиков: их ласковое пение похоже на нежный хрустальный звон и умиляет оттенком сострадания. В последнем же **Квintете II Финала**, когда Царица Ночи с Моностатосом идут на штурм Храма Зарастро, Дамы принимают самое пассивное участие. Впечатление таково, что они уже заранее знают о провале предстоящей операции, не хотят в ней участвовать, но вынуждены подпевать Царице по долгу службы. Напомню, Дамы достались Царице Ночи от свиты её супруга, мудрого волшебника, сочувствовавшего Зарастро. Это достойные, просвещённые женщины. Недаром музыка Трёх Дам наделена многими масонскими чертами: именно в их уста Моцарт вкладывает эталонное звучание лейттем Времени, Колокольчика и Флейты!

– То есть Дамы Моцарта явно того же «небесного» свойства, что и Мальчики? На протяжении всей Оперы заметно стремление к объединению их в одну Сферу. Интересно, что произошло бы дальше в стане Царицы Ночи, во второй части, о которой мечтал Моцарт? Не повели бы Дамы с Царицей такую же «разъяснительную работу», как Зарастро с Паминой?

После Терцета Дам из Интродукции мы знакомимся ещё с одним персонажем – Папагено. Его песенка (**Ария Папагено №2 G-dur**) начинается фразой «Известный всем я птицелов». Откуда же он всем известен?

– Ко времени «Волшебной флейты» не менее десятка таких «птицеловов» в нарядах из перьев под именами Гансвурста, Касперля, Шерамзина промелькнули в различных венских постановках. Остро модный персонаж отличался вульгарностью, трусостью, болтливостью и обжорством. Шиканедер заранее связывал успех Оперы с наличием такого популярного в народе персонажа. Недаром в качестве основной приманки для зрителей на афишах изображался именно Папагено. Но для утончённого эстета Моцарта задание музыкально воплотить такой образ оказалось непростым. Ни разу до этого он не «опускал» музыку до примитивно-пошлого, жаргонного стиля. Его прежние «выходцы из народа» – Нардо, Педрилло, Фигаро, Лепорелло – всё же представляли интеллигентный городской тип слуг. Вольно или невольно они подстраивались в пении под своих высокородных хозяев. Папагено же должен был предстать дремучим дикарём, неотёсанной деревенщиной. Впервые в жизни аристократ Моцарт напрочь «ломает» стилистику своего музыкального языка. Его методы радикальны: упрощённая до тоники и доминанты гармония; назойливо однообразный ритм; примитивная мелодия, диатонически заполняющая пустоты между тонами мажорного трезвучия. Так в музыке появляется нечто угловатое, первобытное. Самой юмористической находкой Арии оказался узнаваемый венцами ритм подчёркнуто

ровных трёх восьмых на сильной доле через каждый такт, совпадающий с ритмом любимой присказки австрийского Петрушки-Гансвурста «гоп-са-са!». Сплошное «hop-sa-sa!», в заводном ритме польки несущееся со сцены в зал, превращало зрелище в балаган. Публика притопывала, прихлопывала, подпевала «hop-sa-sa» и просила снова повторить эстрадный по своей сути номер. Примитивная песенка воздействовала сильнее, чем любая их одухотворённых Арий. Приём «заигрывания с публикой» не был открытием для Моцарта ещё со времён «Свадьбы Фигаро». В сущности, эстрадными номерами являлись и Ария Фигаро «Мальчик резвый», и Ария Дон-Жуана «Чтобы кипела кровь горячее», и Ария Деспины №19 «Una Donna a quindici anni», но в них «база» была итальянской, а здесь – исконно австрийской. Песенки Папагено ярки своей танцевальностью, в них постоянно слышны ритмы польки, контрданса, лендлера. Преимущество заключается ещё и в «декоративности» обрамления куплетов: в ригурнелях Арии №2 герой наигрывает на пятизвучной свирели (флейте Пана), прообразе губной гармошки, в Арии №20 и Дуэте с Паминой из I Финала – на гlockenшпиле. Наигрыши, которые исполнитель роли, как правило, воспроизводит сам, звучат намеренно «подетски» – наивно, но трогательно. Хотя Папагено и варвар, и представитель тёмного царства инстинкта, душою он невинен, и недаром в Дуэтах Моцарт интонационно сближает его с чистой Сферой Памины. Масонством поддерживалась идея «естественного человека», незамутнённого вмешательством цивилизации. Такого человека, однако, нужно подтолкнуть на верный путь, ведущий к Истине. Загвоздка в том, что подталкиваемый по очереди Тремя Дамами, Паминой, Тамино, Тремя Мальчиками и жрецами, наш герой не умнеет. Он остаётся при всех своих недостатках до самого конца, а потому ему не выбраться из Сферы тёмного царства.

– Но Моцарт есть Моцарт: в Финале II действия наступает момент, когда он начинает жалеть недотёпу. И эта жалость чуть ни выливается в настоящую трагедию: в **Картине IX** Папагено всерьёз поёт о желании уйти из жизни. Любый из итальянских композиторов непременно преподал бы такую Сцену в пародийно-комическом ключе. Но моцартовский Папагено не притворен, а сердечен, не лукав, а искренен. Впервые с начала Оперы Моцарт наделяет его задушевными, трогательными напевами в ритме вальса. Минорные эпизоды в e-moll и g-moll выразительностью не уступают Ариям Тамино и Памины. Способность глубоко переживать возвышает Папагено над Моностагосом, который ведь тоже влюблён, но страдает «некрасиво». Так Игорь Стравинский потом возвысит Петрушку над Арапом в своём балете «Петрушка». И Петрушка, и Папагено из кукол-масок превращаются в живых людей, и в Финалах завоёвывают симпатии зрителей. Какое облегчение испытывает слушатель, когда, вовремя вызванная Тремя Мальчиками, на сцене возникает Папагено! Теперь мы уверены, что у Папагено начнётся новая, «попапагеновски» прекрасная жизнь!

– С **Арией №3 Es-dur «с портретом»** приходит очередь Тамино. Двадцатилетний юноша наделён трепетным, непосредственным, импульсивным характером, сближающим его с Керубино. В то же время он поэтичен и одухотворён, как некогда Бельмонт и Феррандо. Ария «с портретом» обобщает все лучшие достижения Моцарта в области романтического вокала. Тут и размашистые восходящие скачки, заполняемые сладчайшей кантиленой, и мечтательно-восторженные окончания фраз.

Как и Феррандо в Арии №17, Тамино вновь и вновь любит зарождающимся чувством, будто бы не в силах заглушить пение своего сердца: так, мелодия Коды расширяется за счёт трижды повторенного взлёта фразы «нежно я б назвал моей» со скачком $b^1 - g^2$. К благородно очерченному, преимущественно диатоническому вокалу подмешиваются старые знакомые – «эротические хроматизмы Дон-Жуана» в оркестровой партии. Но как чист в мыслях благоговейно вззирающий на портрет Памины юноша, так чиста и его эротика. Божественная эротика божественно-идеального героя!

– Всё то же самое можно сказать и об Арии «с флейтой» C-dur из I Финала. Очаровательный флейтовый наигрыш, предшествующий пению, обволакивает слух «кошачьей» мягкостью. Мелодия флейты безыскусна, но свежа на слух: похожих на неё мотивов мы не услышим больше в Опере. Как мы заметили, Бенедикт Шак сам исполнял партию флейты на сцене, чередуя игру с пением. Смотрелось это великолепно. Чудесно выглядел он и внешне: восточное платье дополняла индийская чалма, из-под которой вились роскошные длинные волосы. Принц напоминал юного Будду, идущего познать мир.

– Казузом кажется отсутствие Арий у Тамино во II действии. Главный герой поёт в нём лишь трижды: в Квинтете с Дамами №12, в Терцете №19 и в Сцене прохождения испытаний (Финал, Картина VII).

– Зато во II действии Моцарт наделяет образ Тамино более мужественными чертами: он больше не знает сомнений, все его реплики уверенны, утвердительны, чётко очерчены. Вспомни, сколько раз мы сожалели об инфантильной мягкотелости главных героев-теноров в Операх Вольфганга! И вот, наконец-то, перед нами герой, сочетающий нежную лирику с героизмом и мужеством. Моцарт, который всегда ассоциировал себя с лирическими тенорами, теперь мог гордиться поистине идеальным образом юноши, ради любви презревшего смерть. Важно, что партия Тамино лежит уже полностью в русле надвигающегося романтизма. Перед нами герой XIX, а не XVIII столетия!

– Зато традиции века Просвещения ощутимы в партии Царицы Ночи, с которой мы впервые знакомимся в её выходном Речитативе и Арии №4 «Страданья жизнь мою сковали» g-moll. Её появление ознаменовано грозно нарастающим гулом в оркестре, вызывающим ощущение приближения какого-то сверхъестественного существа.

– Со времён Моцарта синкопированные «вспышки» аккомпанемента вступления сопровождаются зрелищем разбегающихся вширь волн ослепительного звёздного сияния вокруг трона Царицы. Словно в виртуальной реальности, перед нами в мерцающем наряде фантома возникает фигура прекрасной и гордой инопланетянки. Неземное «мерцание» отражено необычно яркими сопоставлениями акцентов и динамики. Уже в Речитативе миролюбивые вокальные обращения Царицы к Тамино (*p*) тут же подхватываются внезапно грозными оркестровыми вставками (*f*). В самой Арии резкие акцентированные вспышки переходят уже и в вокальную партию.

– Обратим своё внимание на то, что Царица Ночи ни разу не входит в прямой контакт с тем, к кому обращается, как делает, например, Зарастро. Никаких диалогов, дуэтов. Она отделена от остальных персонажей непроницаемой стеной отчуждения. Как любому сверхчеловеку, ей сопутствует одиночество и внутреннее, хотя и горделивое, страданье.

Ведь она не может просить, она может лишь приказывать!

– Тем сложнее ей войти в доверие к Тамино. Чтобы хоть как-то расположить его к себе, она заводит Арию-lamento в страдальческом соль-миноре. Удивительно психологичен момент перехода её пения от жёстко-повелительного к мягко-чувственному: первая фраза «Страданья жизнь мою сковали» ещё резка, категорично обрублена четвертной паузой в такте 4, в последующих фразах пауза становится восьмой, вокальная линия сглаживается. Но всё же чувствуется, что «человеческое» пение даётся Царице с трудом – то и дело в вокале появляются патетические, показательные скачки, как в монологе античного театрального злодея. Такие же внезапные всплески характерны и для оркестрового комментария.

– Достаточно сравнить I часть Larghetto g-moll Арии Царицы с Арией Памины №17 g-moll, чтобы ощутить всю разницу между матерью-инопланетянкой и её земной дочерью. Ничем другим, кроме призыва к мести, эгоистическое страдание Царицы закончиться не может. Поэтому Моцарт вводит в Арию II часть (Allegro moderato B-dur), написанную в канонах «Арии мести». Здесь Царица открывает своё истинное лицо. Властность её тона очерчена гротесковыми красками: тут и наступательный нажим на словах «Ты! Ты! Ты!» (слышны три шага наступления на Тамино), и категоричный выпад фразы «Да! Дочь тобою будет спасена!», и истерически-взвизгивающие рулады без слов, как бы в состоянии аффекта мести. Но как среди этих рулад затесалась «Тема Времени»?

– Так же, как и во II Арии Царицы Ночи №14, секвенция «Темы Времени» приводит здесь к слову «навекки» («auf ewig»): «тогда она...(рулады с «Темой Времени)...навекки твоя». «Навекки» – временное понятие. Так же мы потом столкнёмся с наречием «никогда» (то же временное понятие!) в проведении «Темы Времени» невидимым хором в Сцене с Оратором. Вообще «Темой Времени» Моцарт всегда намекает на нечто вечное: звёзды, небеса всегда будут, никогда не исчезнут, навекки останутся. Ассоциации, конечно, зыбкие: мы должны смириться с непроницаемостью таинственного значения «Темы Времени» Моцарта. Одно лишь ясно – эта тема в его творчестве сопряжена со значительно-глобальной абстрактной инстанцией, не связанной с реальной жизненной ситуацией. «Надзвёзная надтема»!

– Отсюда вытекает, что образ Царицы Ночи – отнюдь не образ типичной злодейки из арсенала Оперы-seria. Да и сама музыка, характеризующая Царицу, совершенно не похожа на музыку Электры, Вителлии или глюковских коварных героинь.

– В инструментальных по характеру «шаманских завываниях» Царицы (в диапазоне флейты!) заключён жуткий роботообразный механизм, свидетельствующий о подчинении некой высшей силе, руководящей её действиями. Царица Ночи – самый настоящий зомби!

– Особенно это ощутимо в её второй, заменитой Арии №14 «Ужасной мести жаждет моё сердце» d-moll, обращённой к Памине с приказом убить Зарастро. Коварный Ре-минор нашёл-таки лазейку и в этой Опере, чем нарушил «масонский» тональный план: перед Арией во II действии были задействованы лишь «масонские тональности» F-dur, G-dur и C-dur. Своим демонизмом Ария Царицы взрывает музыкальное пространство Оперы примерно так, как «Dies irae» взрывает пространство Реквиема. Интересно, что Ария №14 и «Dies irae» даже создавались

параллельно, в одно и то же время. У них много общего: тональность, размер, характер сопровождения, мелодики. И там, и здесь срабатывает «бесчеловечный механизм подавления воли индивидуумов». Для этого нужны в ход: дикий темп *Allegro assai*; лейтинтервал «злой» чистой кварты; тремоло струнных, передающее внешний ужас происходящего; гневные, устрашающие восклицания; наступательный, агрессивный характер вокальных фраз, без передышки налезających друг на друга.

Но если в «*Dies irae*» перечисленные средства были пущены на создание трагического образа (картины Страшного суда), то в Арии Царицы Ночи они способствуют небывалому гротеску. В своей мести Царица желает казаться страшной и жуткой, но как только дело доходит до кульминационного повышения градуса аффекта, вместо патетических угроз мы слышим, как и в I Арии, сиреной завывающие рулады инструментально-механического характера с пикантной кукольной дробью отрывистых восьмых в высочайшем регистре. Создаётся своеобразный эффект «сбоя» первоначально заложенной программы «робота-зомби». При этом музыка переходит в мажор, вовсе не свойственный средним разделам Арий мести!

— Дальше ещё интереснее: Царица начинает повторяться, как заезженная пластинка. 2 раза она повторяет музыку «раздела с руладами», 3 раза (со слов «Навек тебя оставлю») — двутактовые мотивы с нисходящими октавными скачками $f^1 - f^2$, потом 3 раза — $g^1 - g^2$.

— Когда-то схожие октавные ходы в партии Командора повергали нас в запредельный ужас. Теперь же их торопливое нагромождение вызывает чуть ли не смех. Моцарт намеренно встраивает «поверхностную» чехарду октавных ходов в вокальную партию Царицы — это явная пародия на устрашение.

Наконец, все эти «нечеловеческие» октавные выкрики таинственно замирают на доминанте ре-минора. Неожиданно меняется звучность с *f* до *p*. Ритм сопровождения становится маршевым, подчёркнутым ровными четвертными аккордами. Слово всё готово к перестройке «механизма» на новую программу (этот момент приходится на повторение слов «*alle Bande der Natur*»). И правда, вокал приобретает совершенно «инопланетные» черты: в виде единого, непрерывного четырёхтакта на слоге «а» звучат бесстрастно ровные триоли, опевающие тоны тоники (III ст.) и доминанты (VII+ст.). Соотношение опеваемых тонов — уменьшенная кварта (ум.4), один из самых жёстких, «бездушных» интервалов. Звучание странной четырёхтактной рулады сопоставимо с видением кошмарного потустороннего сна. Физически чувствуешь холодок, разбегающийся по телу! Правда, случается это лишь тогда, когда певица грамотно исполняет данный пассаж. Многие примадонны легкомысленно сглаживают триоли, превращая это место в монотонный вой, и тогда оно теряет колдовскую силу. Вероятно, эти 4 такта — самый «инопланетный» пассаж в истории оперы!

Но что происходит дальше? Опять «сбой программы»: Царица внезапно возвращается к руладам с кукольной дробью из I части Арии. Страх тут же отступает, уступая место иронии: заезженная пластинка снова в ходу. Последующие патетические выкрики Царицы воспринимаются чуть ли не с юмором: чувствуется, с каким трудом, как будто под диктатом высших сил зла, выдавливая из себя зомбированная мать последние беспорядочные выкрики с клятвой «богам мщения». Она даже не в силах

попасть в нужный тон – и вместо предполагаемого А² выжимает из себя В². «Шокированный» такой фальшью, Моцарт не даёт ей допеть до тоники и резко выключает «экран монитора». Его ремарка: «исчезает!». Здорово!

В пространстве Оперы обе Арии Царицы Ночи занимают исключительное положение, выделяясь масштабом и многораздельностью. Сам Моцарт сознавал из своеобразие, любил больше других, гордился ими. Хотя обе Арии и связаны с XVIII столетием своей жанровой принадлежностью («Lamento», «Арии мести») и развёрнутостью колоратур, они, по существу, написаны в новом моцартовском стиле, где каждая фраза одинакова рельефна и весома.

– В неподражаемости стиля и заключена неотразимость их воздействия на слушателя. Что может быть известнее Арии №14 – её знает каждый меломан!

– Знает, восторгается, лишь напеть толком не может – партия вокала то слишком сложна интонационно и ритмически, то чрезмерно виртуозна. Не быть этой Арии шлягером!

– И прекрасно! Пусть издали манит своей загадочной непостижимостью! А теперь вспомним, что именно обращённый вариант колоратурной фигуры с отрывистой дробью из Арии №14 (той самой, найденной в Сонате Клементи!) стал основой главной темы Увертюры. Но эта же фигура, как мы знаем, является звеном секвентной цепочки «Темы Времени». Так, опосредованно, «Тема Времени» проскальзывает в Увертюру и провозглашается ключевой темой всей Оперы. «Звёздная механика сфер» – Солнца и Луны, Света и Тьмы, Жизни и Смерти, Земли и Космоса – красной нитью проходит через всю Оперу, превращая её в мистерию иллюминационного толка.

Неудивительно, что и последняя Сцена с участием Царицы Ночи (II Финал, Картина X – Квинтет Царицы, Моностатоса и Дам с-moll) начинается оркестровым вступлением – вариантом «Темы Времени» в миноре. Представители Царства Ночи хотя бы проникнуть в Храм и изъять до рассвета Солнечный диск, символ власти. Интересно, что тон здесь задаёт уже не Царица, а посланный «контролёром высшего совета тёмных сил» Моностатос. Царица Ночи и Три Дамы теперь находятся в его подчинении и лишь беспомощно повторяют зомбирующие фразы мавра. Воля Царицы окончательно сломлена: она, не задумываясь, готова принести в жертву любимую дочь Памину во имя исполнения плана Моностатоса. Вот тут мы начинаем понимать и жалеть Царицу – ведь это уже третий номер с её участием, проникнутый пусть и «нечеловеческим», но страданием! Музыка Сцены какая-то обречённая: звучание приглушено, голоса всё в большей нерешительности «топчутся» на месте, не находя ни опоры, ни выхода. Вспышка всего лишь одной молнии заставляет призраков в страхе отступить обратно в Царство Ночи. Они не погибают, они всего лишь «проваливаются» (ремарка Моцарта). Какие приговоры – обвинительные или оправдательные – ожидают их в чёрной-чёрной комнате на чёрном-чёрном столе «высшего начальства»?

– Об этом мы, наверное, узнали бы из продолжения Оперы, работу над которым Моцарт хотел начать в январе 1792 года.

Яснее всего с Моностатосом, ему Моцарт не даёт ни малейшего шанса на «исправление». О его грязной душонке мы впервые узнаём из Терцета №6 Моностатоса, Памины и Папагено. Музыкальная «речь»

мавра вертляво-непристойна, вульгарна. Он обращается к пленённой Памине короткими, грубыми фразами. Как издевательски веселы его угрозы! Победно, в Соль-мажоре звучит реплика Моностатоса, надевающего цепи на руки Памины: «Тогда узнай ты вкус цепей, а мать пусть слышит стоны!». Но садисты обычно трусливы. Куда только девается бравада мавра при его столкновении со случайно ворвавшимся во дворец Папагено! Оба принимают друг друга за чёрта. Немудрено: мавр страшен чёрным лицом, а Папагено – вороньим одеянием из перьев. В конце Терцета вместо слов из уст обоих вырываются нечленораздельные восклицания. «У! У!», – так первобытные язычники отмахивались от страшных видений, приговаривая «чур меня!». Оба разбегаются в животной панике.

Лишь в Финале I действия Моностатос вновь настаивает Памину и Папагено. Достаточно заметить, с каким сарказмом он передразнивает подслушанное «скорее, скорее» убегающей пары, чтобы понять всю наглость этого мерзкого типа! Но его попытка связать с помощью слуг беглецов на сей раз безуспешна: Папагено играет на колокольчиках, и тут же слуги с Моностатосом, околдованные волшебным звоном, пускаются в пляс. Крохотный «кукольный» Хор, навязанный рабам и Моностатосу против воли, смешно начинается (с нежного «тра-ля-ля») и ещё смешнее заканчивается (ремарка Моцарта: «уходят, маршируя»).

– Совершенно «детский» ход! За него многие музыканты потом пробовали упрекать Моцарта, недоумевая, созвучно ли такое ребячество возвышенному строю Оперы.

– На самом деле, решение именно так, по-детски наказать «исчадье ада» Моностатоса гениально: «объект страха» одним махом превращается в «объект смеха», и уже до конца Оперы! Какие бы угрозы ни посылал Моностатос дальше своим обидчикам, он смешон, и всё тут!

Вот он поёт любовную Арию №13 C-dur (номер соответствует его дьявольским намерениям!) со способным разжалобить текстом: «Разве я без сердца, что ли? Разве кровь во мне черна? Жизнь без милой поневоле и тосклива, и грустна!». А слушателю смешно! Потому что музыка Арии чем-то вновь напоминает по-детски наивную пляску «под колокольчики». Ритм чешской польки, словно волчком вертящаяся мелодия – и это признание в любви? Насмешка, да и только. Так, самыми простыми средствами Моцарт разоблачает единственного настоящего злодея своей Оперы и превращает его в карикатуру. Бóльшего Моностатос и не заслуживает!

– В Терцете №6 с участием Моностатоса впервые перед нами предстаёт Памина, дающая отпор злодею. Что за странное имя дали авторы Оперы девушке?

– О, это целая история! Древнеегипетские имена во времена Моцарта можно было почерпнуть лишь из сказаний на древнегреческом, повествующих об истории Египта. Известное Моцарту ещё по либретто Метастазियो («Король-пастух») имя дочери царя Сидона «Тамири» могло бы подойти для сказочной Оперы так же, как и варианты мужского имени жреца «Помон»-«Паминос», встречающиеся в романе Террасона «Сетос». Желая, чтобы имена рифмовались, Моцарт выходит на вариант «Тамина-Памино».

– Но почему потом он обменял мужское имя «Памино» на женское «Памина», а женское «Тамина» – на мужское «Тамино»?

– Перед нами очередная шифровка Моцарта! Чтобы её расшифро-

вать, нужно присмотреться к ключевым словам, всё время сопровождающим наших героев. У Тамино это слово «Tugend» – «Добродетель». Сумма букв «Tugend» равна сумме букв «Tamino» =68. «Tugend» появляется в Опере 10 раз, и каждый раз только в связи с Тамино! Чего стоят такие красноречивые примеры, как ответ Тамино на вопрос Оратора «Что ищешь в месте ты святом?» – «Лишь Добродетель и Любовь». У жрецов и Зарастро, желающих допустить Тамино к посвящению, слово «Добродетель» не слетает с уст в течение всего II действия. Наконец, слово «Tugend» выделено в самый важный момент испытаний, когда Тамино мужественно выслушивает угрозы Латников: «Смерть не страшна и, как положено мужчине, я пойду дорогой Добродетели».

Ключевое слово Памины – «Glück» – «счастье». Сумма букв «Pamina» = «Glück» = 51. Как ни странно, слово «Glück» встречается в Опере всегда или у самой Памины, или при её упоминании в сферах положительных героев.

– А почему это должно быть странным?

– Да потому, что о счастье мечтают и Папагено, и Папагена, и Моностатос. Но они вынуждены довольствоваться словом «Freude» («радость»). «Glück» принадлежит только Сфере Памины! Не менее 10 раз звучит «Glück» в Опере: в разговорных диалогах, в Дуэтах Памины с Папагено, в Арии №17, в Сцене Памины с Зарастро.

– Как раз в этой Сцене после реплики Памины, сожалеющей о матери, Зарастро наставляет будущую посвящённую: «Твое же Счастье ты должна найти не с ней, а в Храме знания».

– Все сомнения в «правильности вычислений» исчезают в Сцене с Латниками. «Дорога Добродетели» соединяет Тамино с долгожданным «Счастьем», то есть с Паминой. Помнишь, как они встречаются? «Tamino mein! O welch ein Glück!» – «Pamina mein! O welch ein Glück!». И самые последние слова пары (вообще их последние слова в Опере!), уже после прохождения испытаний: «Вам, боги, благодарны мы! Нам Счастье подарили вы!». Но это ещё не всё! Сумма букв имён «Тамино» и «Памина» = 119 – совпадает с суммой букв слов «Eingeweihten» («посвящаемые») и «Gewißheit» («уверенность»), а сложение имён в союз «Tamino und Pamina»=156 – рождает «Gottlichwonne» («божественное наслаждение», «блаженство»). Вот как далеко заходит Счастье влюблённых!

– А ведь это Счастье было предсказано Тамино ещё в Квинтете №5 Тремя Даминами во время вручения волшебной флейты: «И у кого та флейта есть, тот Счастье с ней найдёт». Всё же хорошие тётеньки эти Дамы! Но почему-то они упрямо избегают Памины – ни разу не приходят на помощь к дочери своей госпожи!

– Всё объяснимо: в Интродукции они влюбились в Тамино и теперь ревнуют его к молодой сопернице! Ещё бы они ей помогли! К стати, это доказывает независимость Дам от мнений Царицы! О женщины! Но Моцарт всё уравнил: принцу помогают Дамы, а Памине – Папагено. Под влиянием чистой, умной и красивой девушки грубый дикарь преобразуется (правда, лишь на время) в более доброго и воспитанного. Рядом с Паминой он не развязан, не вульгарен и даже как будто не глуп. Юная принцесса, как и следовало ожидать от Моцарта, бестрашна до самозабвения. Сначала она бросает Моностатос: «От страха не дрожу я», потом на его угрозу отомстить отвечает: «О нет, убей скорее!». Но всё же – теряет сознание. Когда Моностатос и Папагено, испу-

гавшись друг друга, разбегаются в разные стороны, Памина приходит в себя и в одиночестве произносит: «Мама, мама! Как, ещё бьётся моё сердце? Я очнулась для новых страданий. О жизнь, ты хуже смерти!». И поёт Арию.

– Какую Арию? Нет тут никакой Арии!

– В том-то и дело, что есть, вернее, была. Как Шиканедер умудрился потерять I Арию Памины, которая, по его же словам, была записана отдельно в паре с новым вариантом Дуэта №7 Памины и Папагено, остаётся непонятным. Но Ария Памины «о страданиях» точно была, и именно в этом месте. Не мог же Моцарт во всём I действии не дать главной героине, именем которой хотел назвать всю Оперу, ни одной Арии! И неспроста номера в оригинальной партитуре идут на один вперед по отношению к современной! Оставшаяся в одиночестве героиня обязана была спеть Арию! Но что-то не устраивало Моцарта в связке соседних номеров – I Арии Памины и Дуэта №7 «Он и она». Ещё до премьеры он изъял из партитуры Арию. Параллельно с нею он переделал и Дуэт «Он и она», развернув его в «большом стиле». Но так как публике безумно нравился «старый вариант» Дуэта №7, и его постоянно бисировали, Шиканедер, получив переделанные номера от Моцарта, не спешил вставлять их в Оперу. Моцарт был уже при смерти и ничего об этом не знал. Неожиданно, в 1802 году на премьере «Волшебной флейты» в своём новом театре «Ан дер Вин» Шиканедер интригующе известил публику в программке: «Сегодня я двумя оставленными только мне музыкальными пьесами моцартовой композиции доставлю достопримечательной публике сюрприз, быть может, приятный». И в самом деле, слуху публики предстал совершенно другой, не связанный со старым Дуэт Памины и Папагено. Ария же почему-то вновь не была исполнена. А вскоре партитуры обоих номеров бесследно исчезли.

Легкомыслие Шиканедера не знало границ: однажды он позволил себе вставить в партитуру Оперы Дуэт Тамино и Папагено (как известно, в Опере нет такого!) чуть ли ни своего производства! А музыковедам потом десятки лет пришлось доказывать, что это не Моцарт!

Но вновь обратимся к Опере. Вернувшийся Папагено рассказывает Памине о влюблённом в неё принце, и в сердце девушки тут же рождается ответное чувство. Она влюбляется даже без портрета, как Тамино, а так – заочно! Опротечивое чувство, учитывая, что Тамино – японец! Такое может быть только в сказке! И потому, чтобы оправдать внезапное чувство героини, Моцарт предлагает странной парочке порассуждать о божественном предопределении любви мужчины и женщины. Двое неопытных молодых людей воспевают силу любви, о которой они пока ничего не знают!

– Но парадоксальная ситуация «исправляется» замечательной музыкой Дуэта №7. Несмотря на танцевальный характер (размер 6/8), Дуэт написан в стиле простых масонских песен Моцарта в масонской тональности Es-dur. И содержание тоже масонское: «Закон природы ясен нам: возвысит нас любовь одна. Мужчина+женщина, женщина+мужчина – это божественное соединение дано нам небом!», – таков точный перевод «масонской декларации» Моцарта. И недаром слова «Mann und Weiß, und Weiß und Mann» положены на остов секвенции «Темы Времени»! Так милая немецкая песенка превращается в настоящий Гимн Любви! Неудивительно, что в конце второго куплета вокальные фиоритуры Памины

отчётливо напоминают интонации Арии Зарастро №15. А тихое инструментальное заключение прямо переключается с заключением Арии Зарастро №10. Представив любовь, как высшее духовное таинство, Памина (Папагено лишь вторит ей) невольно возвысилась над остальными персонажами I действия. Моцарт сразу же даёт понять, что девушка достойна стать посвящённой, потому что умна, нравственно чиста и бесстрашна. Появление Памины в I Финале сопровождается прелестными маленькими Дуэтами в паре с Папагено «Ноги лани..» и «Всем бы честным людям дать колокольчик чудный», милые, естественные интонации которых придают образу героини всё больше и больше обаяния.

– Совсем другой, как будто повзрослевшей предстаёт Памина перед Зарастро в заключительной Сцене I Финала. Мелодии её музыкальной «речи» становятся пластичнее, фразы – протяжённее. Здесь выразительность отдельных реплик героини достигает уровня прекраснейших лирических Арий Моцарта.

– С началом II действия образ Памины претерпевает новые изменения: его лирическая основа всё чаще подменяется драматической, связанной с ситуацией. Памина проходит через испытания более жестокие, чем мужчины в этой Опере. У представителей сильного пола есть и помощники, и волшебные инструменты, у неё же ничего, кроме собственного отчаянья и кинжала, вложенного в руку мстительной матерью. Своего апогея драматизм в партии Памины достигает в гениальной Арии № 17 g-moll «Ах, зачем, зачем так скоро гаснешь ты, звезда любви?». Похоронный глюковский ритм сопровождения в медленном темпе Andante (6/8) давит на сознание своей неотвратимостью, словно нависшая смертельная угроза. На этом угрюмом фоне разворачивается Ария-lamento почти в старинном баховском стиле. Скорбная лирика Баха нашла свой отзвук и в инструментовке: в интерлюдиях используется сочетание флейты и гобоя, столь характерное для Арий Баха. Кантилена вокальной партии как будто впитала в себя лучшие достижения жанра Lamento всего XVIII века. Временами в Арии слышны обороты, характерные для Баха, Генделя, Скарлатти, Глюка. Что же в ней чисто моцартовского? Свобода выражения чувства при скупой следовании за текстом. Мелодия вокальной партии, до мельчайших деталей следуя за процессом изменения состояния героини, постоянно колеблется между широкой напевностью и речитативом. Даже колоратура служит выразительным целям, что доказывает замедление фигурации (замена тридцативторых на шестнадцатые) на слове «сердце»: Памина словно пытается приглушить стук собственного, до предела встревоженного сердца. Изумительна Кода на словах «в смерти я найду покой»: после прерванного каданса из уст героини вырывается последний вскрик безнадежности (g^1-g^2), резко «падающий» затем в могильную бездну (g^2-cis^1). Пение приобретает пугающе мертвенный характер – словно у Памины не осталось больше сил противиться смерти.

– Поражённый такой концовкой Арии не меньше нас, Чайковский через сто лет введёт похожую Коду «по-моцартовски» в «Романс Полины» из Оперы «Пиковая дама» со словами «могила, могила, могила!». Виновата ли IV повышенная ступень, столь зловеще звучащая в миноре – только обе колдовские, приправленные мистикой Коды вызывают настоящее физическое ощущение страха смерти.

Но самой гениальной музыкальной мыслью Арии Памины является

трёхтактовое оркестровое заключение. Секвентное разрешение шести, словно отпочковывающихся друг от друга побочных доминант звучит на редкость современно (для ушей меломанов ХХI века), терпко и крайне выразительно. Обострённые хроматизмами короткие трёхзвуковые мотивы шесть раз повторяют ритм имени «Тамино», непрерывным эхом отзывающийся в сердце Памины, словно немой укор неверному. «Медленно уходит», – значит у Моцарта над тактами заключения. И действительно, медленно уходящая музыка заключения словно истаивает к концу, так и не найдя утешения!

– Потрясающей силы музыка! После такой Арии слушатель вслед за Моцартом и впрямь готов переименовать Оперу в «Памина». Но героиня не перестаёт «набирать очки» и дальше. Как волнующа её партия в Терцете №19, как трагически выразительно её полное боли пение в Сцене с Мальчиками из II Финала (Картина VI)! А как романтически-приподняты все реплики Памины в Сцене с Латниками!

– В страстных порывах партии Памины есть уже что-то от позднего романтизма конца XIX века! Как экспрессивно звучит её увлечённое повествование о происхождении волшебной флейты! Сколько огня, темперамента при упоминании «рокота бури и грома», под звуки которых отец девушки создал волшебный инструмент!

– Но почему в этот момент в партии Памины всплывают интонационные обороты, позаимствованные у Зарастро?

– Так ведь Памина к этому моменту уже допущена к посвящению! Её наставником через Арию №15 стал сам Зарастро. «Оба уходят», помечено у Моцарта после Арии №15: возможно, Зарастро уводит Памину, чтобы ознакомить её с тайнами посвящения. Потому как перед следующим Терцетом №19 жрецы вводят Памину уже под покрывалом посвящённой! Таким образом, Памина приобщена к таинствам раньше Тамино и более прямым путём (через самого Зарастро!). Поэтому позже Латники, пропуская девушку к Тамино, замечают: «Ты за руку её возьмёшь и вместе с нею в храм войдёшь. Ничем её не испугать – достойна посвящённой стать!». То есть они уже в курсе того, что Зарастро допустил Памину к посвящению. К тому же Памина более сведуща, чем её возлюбленный: она знает, что лишь флейта поможет им избежать смерти в момент испытаний. Без неё Тамино вообще было бы не одолеть смертоносные препятствия!

– В общем, партия Памины при бóльшем разнообразии, чем у Тамино, не менее привлекательна в каждом своём проявлении. И, пожалуй, ещё более романтична.

– Так, потихоньку подбираясь к I Финалу, мы рассмотрели почти все персонажи Оперы, за исключением тех, что появляются непосредственно в I Финале: это 3 Мальчика, Оратор и Зарастро. Все связаны со Сферой Зарастро, которая по-настоящему заявила создателям о себе лишь во время завершения работы над I действием. Всё I действие содержание преподносилось как чисто сказочное и не предполагало поворота к серьёзности. Именно Моцарт (уж точно не Шиканедер!) понял, что на фоне декоративных сцен со Змеем, Папагено, Дамами, Царицей Ночи, Моно-статосом может затеряться сакраментальный характер знакомства «новичков» с постулатами масонства. Как сделать так, чтобы они не прошли мимо?

Во-первых, резко переключиться на серьёзный, отличный от уже

представленных Сфер «масонский язык», придав ему демократические черты (близость к немецким песням). Во-вторых, сделать масонские персонажи настолько благородными, человечными, трогательными, чтобы слушатель тут же поддадал под их обаяние. В-третьих, ввести «оригинальную составляющую» – не только нетрадиционно построить сцены, но и использовать необычные тембры в голосах и в оркестре. И всё это Моцарту удалось.

I Финал открывают Три Мальчика, которым суждено появиться в Опере ещё 3 раза. В выданной зрителям первоначальной программке эти персонажи вообще не были указаны, так как до последнего момента не было ясно, кто их исполнит. Двух мальчиков нашли в церковном хоре, но одного, самого тонкогоголосого, никак не удавалась найти. Пришлось пригласить на эту роль женщину. Нечаянное решение породило последующее легкомыслие постановщиков: всё чаще стали заменять мальчишеские голоса женскими, пока к началу XX века это не стало традицией. Между тем, Моцарт писал именно для мальчиков, ибо «устаи младенца глаголит истина».

– Конечно, вспомни Кантату К.429 «Тебе, душа Мироздания»! Там Ария В-dur, возносящая хвалу Солнцу, написана для мальчишеского голоса, и в среднем разделе этой Арии уже предсказан тематизм Трёх Мальчиков из «Волшебной флейты». Мальчики – это посланцы Солнца, провидцы, в нужный час подсказывающие правильные решения. Недаром они появляются как будто с небес – в гондole воздушного шара!

– Вообще-то, в партитуре на это обстоятельство нет ни малейших указаний: Мальчики просто «появляются» и «исчезают». Но 6 июля 1791 года, когда основные Сцены «Волшебной флейты» уже были написаны, в небо Вены взлетел Бланшар на воздушном шаре, сделанном по образцу шара братьев Монгольфье. Это произвело на венцев не меньшее впечатление, чем запуск человека в космос в 1961 году. Потрясённые Моцарт, Шиканедер и Гизеке сразу же решают воплотить «модное событие» на сцене: Трёх Мальчикам предписано всё время прилетать и улетать на воздушном шаре. Такое зрелище предстало уже первым зрителям. Публика была в неопишемом восторге, и Опера выигрывала – она казалась современной, злободневной. Что же до самого Терцета Мальчиков, то его музыка резко отличается от музыки всех предыдущих номеров I действия торжественным пунктирным ритмом, особой нежностью инструментовки и тихим, хрустальным, «надзвёзным» пением.

– **Терцет Мальчиков** выдержан в рамках масонской песни, основанной на диатоническом трёхголосии. Но не всё так просто: исследование партитуры I Финала в инфракрасных лучах под микроскопом заставляет иначе оценить 22 такта песенки-напутствия Мальчиков. Сначала разведёнными почти до состояния воды желтоватыми чернилами Моцарт нанёс лишь контуры вокальных голосов и подписал под ними отдельные ключевые слова. Потом, словно что-то выверяя, обвёл ноты вокальных партий и слова чёрными чернилами, добавив недостающий текст. При этой операции он иногда «выпускал» по одной-две ноты из первоначального варианта, иногда, наоборот, добавлял форшлаги или дробил длительности. Точно так же он поступил с оркестровыми партиями духовых. Лишь партии струнных были сразу выписаны чёрными чернилами, причём гораздо позднее, чем всё остальное (оттенки чернил другой). Как мы знаем, Моцарт не пользовался черновиками и сразу оформлял «чисто-

вики», хотя иногда и делал это поэтапно – об этом свидетельствуют часто меняющиеся оттенки чернил. Лишь во фрагментах некоторых поздних партитур (начиная со «Свадьбы Фигаро») применены светлые водяные чернила – как правило, при вписывании партий духовых инструментов. Но в партитуре Оперы «Волшебная флейта» такому механизму записи подверглись уже не фрагменты, а целые номера – Интродукция, все Сцены с Мальчиками, жрецами, Зарастро, Хоры, Ария Папагено №20. Не подлежит сомнению, что махинации с чернилами были направлены на то, чтобы чуть-чуть «подогнать» музыку под «числа», то есть закодировать её. Таким образом, почти половина музыки Оперы представляет собою шифровки!

– Кому же Моцарт предназначал «сизифов труд» шифровок – дошным потомкам вроде нас или рьяным масонам, пожелавшим ознакомиться с партитурой?

– Ни тем, ни другим. Цель кодирования была совершенно иной. Вольфганг был основательно знаком с оккультной литературой, основанной на каббалистическом учении. Он изучал труды Ордена Розенкрейцеров (особенно «Химическую свадьбу христианина Розенкранца» теолога И.В.Андре), а также масонскую и иллюминатскую литературу, в которой непременно доказывалась власть числа (цифры) над одушевлённым миром. Вот почему Моцарт, не жалея сил, опутал свою музыкально-философскую притчу сетью цифровых символов. Числа должны были «укрепить» смысловое значение музыки!

Кодирование шло на разных уровнях. К примеру, оно выражалось в суммировании нот отдельных, мелодически завершённых отрезков вокала, в суммировании тактов (а иногда и нот) сопровождения целых номеров, в суммировании нот отдельных оркестровых групп (духовых или струнных), в нахождении цифровых эквивалентов для имён и понятий (в чём мы уже убедились на примере имён «Тамино» и «Памина»). О невероятном композиторском эксперименте мы узнали совсем недавно благодаря исследованию немецких музыковедов Кёхлера (ещё в 1967 году он выдвинул гипотезу о шифровках), Ирмена и Макса Бехера (см. его монографию «Mozart. Sein Leben und seine Zeit in Texten und Bildern», 1991 г).

– Но хорошо ли это вообще – «поверять алгеброй гармонию»? Не испортили ли числа музыку?

– Напротив, они сделали её оригинальнее, нетрадиционнее. В случае Терцета Трёх Мальчиков из начала I Финала Моцарт, например, к концу изменил ритм вокального трёхголосия: первоначальный затакт в такте 17 исчезает, и третий мальчик дальше начинает петь с опозданием на полтакта.

– И что такое изменение дало Моцарту?

– То, что у третьего мальчика изменилась сумма пропетых нот. Она стала равной 77, а в немецком существует единственное подходящее по смыслу к данной ситуации существительное с такой суммой: это «Gunst» («милость», «благожелательность», «доброжелательство»). Отталкиваясь от смысла этого слова, нужно искать и остальные. Мальчики передают Тамино весть о расположении к нему высших небесных сил, об их «благожелательности». Что же можно добавить к этому? Сумма нот вокала I и II Мальчиков одинакова – 79. Существительных с такой суммой несколько: «Weltall» («мироздание»), «Harmonie» («гармония»), «Einikeit» («единство»), «Gelobnis» («обет»), «Gerucht» («слава»), «Bundnis» («со-

юз»). Что же выбрать? Ответ даёт общая сумма трёх голосов =235, она означает «Unzerstörbareinheit» («нерасторжимое единство»). Предпочтительнее оказываются вселенские понятия «Weltall» и «Harmonie».

– Тем более о «мировой гармонии» совсем скоро споют Памина и Папагено в Дуэте «Всем бы честным людям дать колокольчик чудный»: «Каждый жил бы в гармонии, в лучшей гармонии».

– Это совпадение – не единственное: сумма голосов I и II Мальчика =158 совпадает с суммой первого слова-существительного Тамино, выслушавшего Мальчиков «Weisheitslehre» («урок мудрости»), а сумма голосов II и III Мальчиков =156 – уже знакома нам по сумме «Tamino und Pamina», это «Gottlichwonne» («божественное наслаждение», «блаженство»). Получился настоящий «двойной» ребус!

Каждое следующее появление Мальчиков также закодировано. Как с помощью заклинаний заряжают воду или амулеты, так Моцарт заряжает музыку «положительных» Сфер магической энергией цифр! Не явился исключением и последующий **Диалог Тамино с Оратором**. Водяные чернила указывают на то, что музыка всего этого раздела была записана раньше текста, а слова позже подгонялись под неё. Эта, в высшей степени эзотерическая Сцена ещё ждёт своих «дешифровщиков». Во тьме Тамино стучится в двери левого «Храма Природы», звучит грозное «Назад!», потом в двери правого «Храма Разума», и снова звучит «Назад!». Лишь третий, центральный «Храм Мудрости» открывает ему свои двери. Этот обряд в точности воспроизводился при приёме в масонскую Ложу адепта (профана). Вышедший навстречу Тамино Оратор соответствует рангу первого Надзирателя масонской Ложы. Вопрос Оратора «Что ищешь ты у этих стен?» и ответ Тамино – «Лишь Добродетель и Любовь» – полностью совпадает с ритуальным вопросом-ответом при вступлении в Ложу. Такое разглашение тайн покорило первых слушателей-масонов настолько, что многие из них объявили бойкот и Опере, и Моцарту. Но дальше в диалоге ничего сугубо «масонского» нет: разговор идёт исключительно о Зарастро и Памине. Между тем, музыка действительно полна тайны: она тиха, «неречитативно» напевна, в то же время каждая фраза музыкально осмыслена в точном соответствии с особенностями разговорной речи. Реплики Тамино тонко выявляют его состояние: от робости при виде старца – к бунтарству гневных вопросов о Зарастро (Моцарт помечает: «резко», «быстро», «ещё быстрее», «хочет уйти, но жрец останавливает»), от отчаянных упреков в адрес жреца – к безысходной тоске ожидания. Реплики же Оратора с самого начала интонационно закруглены, благородны, замедлены. На контрасте двух противоположных темпераментов и построена вся Сцена. Свежие на слух, оригинальные мелодические обороты фраз обоих настолько привлекательны, что всё время кажется: вот начало прекрасной Арии! По крайней мере, у Тамино не менее пяти таких моментов.

– А у старца один, зато какой! «Значенье тайн поймёшь ты сам, когда тебя проводят в храм», – неточный перевод, закреплённый за последней фразой Оратора М.Улицким (кстати, в литературном и «певческом» отношениях этот перевод великолепен, но в нём сознательно изъято всё «масонское», не соответствовавшее советскому духу семидесятых годов XX века!). В самом деле смысл «более масонский»: «Когда войдёшь ты в Храм святой, ведомый дружеской рукой». Звучание «Темы Времени» в a-moll, в пунктирном ритме, приглушённое пение в низком регистре, «бал-

ладные» мерные аккорды сопровождения, дублирование вокальной партии тромбонами – это что-то новое в творчестве Моцарта. Короткое, но магическое соло Оратора как будто требует продолжения. Однако жрец тут же, не попрощавшись, уходит, а его таинственная мелодия переходит к невидимому хору. «Когда же свет увижу снова?», – подавленно вопрошает Тамино. Ему отвечают загробно-тихие голоса: «Скоро, скоро или никогда!».

– Голоса точно «с того света»! Инфернальная Сцена с Оратором призвана радикально изменить настроение слушателя. Сознание раздваивается: вроде бы Опера была детской сказкой, а оказалась тайной мистерией! С этого момента слушатель невольно начинает подозревать в содержании Оперы наличие второго, философского «дна».

– И действительно, оно ему дразняще медленно, но – открывается. Дразняще потому, что каждый раз, когда мы оказываемся в непостижимо одухотворённом мире жрецов, всё резко обрывается комической сценкой из сказки!

– Так и здесь: после мистического разговора с Оратором Тамино игрой на флейте привлекает лесных зверей, которые режутся на сцене в угоду детишкам. Потом идёт смешная Сцена с Хором слуг под колокольчики Папагено. И лишь в **заключительной Сцене I Финала**, когда под звуки торжественного Хора в колеснице, предводимой шестёркой львов, на сцену въезжает Зарастро, мы снова сталкиваемся с загадочным миром посвящённых. Первой угадывает разницу двух миров Памина: девочка на глазах взрослеет. Только что она шутивно распевала песенки с Папагено, а вот перед Зарастро склоняется в священном трепете, в полной серьёзности. «Знай, пред тобой преступница», – удивительное соло, полное одновременно боли и достоинства. Как и в других фрагментах «Больших Диалогических Сцен» Оперы, миниатюрное соло Памины делится надвое: сначала более спокойная вводная часть, потом увлечённая, как бы ускоряющаяся (за счёт ввода чёткого «гитарного» аккомпанемента) вторая. Ни одна музыкальная мысль в таких соло не повторяется дважды. Так образуется неподражаемо лаконичный, но содержательный стиль! Как будто за 10 тактов мы услышали целую Арию, вернее, «выжимку», эссе из Арии!

– То есть самое главное, основную мысль? Да, такой ёмкости музыкальных высказываний, как у Моцарта в «Волшебной флейте», больше не встретишь. Каждая нота – событие!

– В той же манере отвечает взволнованной девушке и Зарастро: «Ты встань, голубка, будь спокойна!». Начало благородно размеренно: Зарастро – прежде всего правитель. Но неожиданно он, вторя Памине, приходит в странное волнение, хотя, как положено умудрённому масону, не теряет самообладания. Инструментовка уплотняется, приобретает дотеле неслышанную экспрессию, и Зарастро увлечённо заводит песнь о ... любви к Памине! Он хочет, но не может скрыть её. Его соло переполняется такими изумляюще правдивыми интонациями, иллюстрирующими «старческую эротику», что трудно поверить, что озвучил эту эротику тридцатипятилетний молодой человек. Как птица в клетке, бьётся Зарастро о железные прутья своей масонской, добропорядочной морали. Стиснув зубы, он заставляет себя промолчать после: «другому сердце отдала, но всё ж в твоей любви не вижу я измены». Остальное с красноречивым укором за него договаривает оркестр! Лишь потом он добавляет:

«Любить тебя не принуждаю, но не могу свободу дать». Двадцатитактовое Соло Зарастро – квинтэссенция моцартовского мелодизма. Трудно представить себе мелодический оборот, обладающий такой же проницательностью, как приходящийся на слова «и в этом вовсе нет греха».

– Что же в нём особенного? Известное чередование нот – спуск по тетрахорду натурального минора и опевание доминанты.

– Но ты свяжи его с предыдущим: только что был До-мажор с подводом к доминанте G-dur. Внезапно, всего за полтакта окраска меняется – музыка незапланированно попадает в одноимённый минор при помощи самого сумрачного, нисходящего фригийского тетрахорда. В течение одного (!) такта Зарастро удаётся раскрыть Памине свою любовную муку, и какую! Но тут же минорную волну приостанавливает встречный мажорный наплыв оркестра, и Зарастро подчиняется ему, как велению свыше. Эротика мгновенно подменяется задушевностью «отеческой ласки». А чуть позже «отеческий» тон перекрывается уверенными интонациями масона-правителя: «Но на свободу не пушу!». То есть за 20 тактов Зарастро проходит через несколько взаимоисключающих стадий своих чувств к Памине! Иначе как волшебством такую, «говорящую языком сердца» музыку назвать нельзя!

– Благодаря гениальному соло Зарастро сразу же предстаёт слушателям, как «самый человечный человек». Но мы ведь знаем, что это не так: через 60 тактов он накажет честно исполнившего его приказание Моностатоса «77 ударами по пяткам»!

– Да, Зарастро противоречив, как и его прототип Игнац фон Борн. Кстати, «Das Sarastrovorbild» («прообраз Зарастро») = 205 = «Großmeister В о г н!»! То, что Зарастро «писан» с Борна, Моцарт не скрывал. Именно летом 1791 года Вольфганг, узнав о загадочной смерти своего покровителя Борна, вносит изменения в либретто, касающиеся расширения партии Зарастро. Борн вовсе не был идеальным: он был жесток, упрям, иногда и неполадочен. По воспоминаниям известно, какие выволочки он устраивал своим подчинённым-масонам за малейшие провинности. В то же время Моцарт восторгался им и воспел его человечность в Кантате «Радость масона», К.471.

Итак, перед нами Зарастро – сложный образ, вобравший в себя черты предводителя венских масонов (и не забудем – иллюмината!) Игнаца фон Борна и самого Моцарта, тайно от всех разработавшего план нового (иллюминатского?) общества «Грот». Беда Зарастро в том, что он появляется в Опере слишком поздно, лишь в Финале I действия, (причём, без выходной Арии), при этом теряя шанс стать главным героем. Но всё же партия Зарастро настолько ярка, что его нельзя признать и второстепенным персонажем. Ему не хватило всего чуть-чуть – Дуэт с Тамино в Финале I действия. Существует догадка, что этот Дуэт был запланирован, но по неясным причинам отвергнут соавторами. По крайней мере, непонятно, почему Зарастро с Паминой проводит «разъяснительную работу» (Ария №15), а с Тамино вообще не контактирует. Известно, что сразу же после премьеры Оперы Моцарт создаёт «Маленькую масонскую Кантату», К.623, в которую помещает готовый, великолепнейший Дуэт тенора и баса. Весь он – словно цитата из «Волшебной флейты», и черты Тамино и Зарастро узнаваемы в нём до мелочей. Однако тайна этого Дуэта так и осталась тайной.

Что же касается партии Зарастро во II действии, то она исключи-

тельно эффектна. Особый шарм ей придают низжайшие басовые звучания, которые служат украшением всей Оперы. Знаменитые певцы всегда за гордость почитают исполнение Арий №10 и №15 – жемчужин басового репертуара.

– Особо показательна **Ария Зарастро с хором №10** – своего рода «масонская молитва». Зарастро поёт в ней 97 нот, что соответствует ключевому слову «Verstand» («разум»). Четыре голоса хора поют 68 нот, что соответствует и «Tugend» («добродетель», фигурирующая в тексте хора), и «Dienst» («служение»). Как благородны интонации вокальной партии Зарастро, как невесомо и таинственно пение хора, повторяющего последние фразы обоих запевов! Словно эфемерные призраки подпевают Зарастро в полумраке! Крайне многозначительным кажется небольшое помрачение во II части Арии на словах о возможной смерти Тамино во время испытаний. Своеобразной «прекрасной жутью» впечатляет концовка вокальной партии Зарастро. «Жути» способствует заострение на сильной доле V⁺ ст. с неожиданным «падением» в тонику «F» Большой октавы. В музыке ощущается нечто потустороннее, сакральное. Жрецы и Зарастро молят Изиду и Осириса открыть свой Храм для посвящения юной пары. И недаром общая сумма нот Зарастро и хора = 165 = «Weihervorbildung» («подготовка к посвящению»).

– В **Арии Зарастро №15**, обращённой к Памине, напротив, ничего потустороннего не слышится, её благородная кантилена человечна, ласкова. Зато необычна тональность – яркий, лучезарный Ми-мажор, столь редкий у Моцарта. Ария написана в куплетной форме. Оба куплета содержат по 120 нот, пропетых Зарастро. I куплет = 120 = «Freundschaft», II куплет = 120 = «Bruderschaft» – «Дружба» и «Братство», о которых Зарастро и поёт Памине. У скрипок – 126 – «Heiligen Mauern» («святые стены»), у басов – 109 – «Menschenliebe» («человеколюбие»).

– Не вижу связи!

– Всё дело в том, что Моцарт иногда берёт за числовую основу первую стихотворную строчку номера. В данном случае, в первой строке второго куплета задействованы «святые стены» и «человеколюбие» – о них поёт Зарастро: «In diesen heiligen Mauern, wo Mensch den Menschen liebt». Видимо, выбирать Вольфгангу помогал сам текст, напичканный масонскими понятиями. Наверняка, в этой Арии куда больше шифровок, уж слишком многозначителен её текст – настоящее масонское поучение!

– И опять впечатляющая концовка: в то время как струнные проводят выразительный напевный мотив из партии Зарастро, сам он на его фоне исполняет противосложение, ведущее к самым низким басовым звукам («Fis» Большой октавы). Оригинальное и по-своему поэтичное заключение Арии окончательно влюбляет слушателя в Зарастро.

– И совсем скоро Зарастро появляется вновь в **Терцете №19 B-dur** вместе с Тамино и приведённой под «покрывалом посвящённой» (ремарка Моцарта) Паминой. Местоположение в Опере так называемого «прощального» Терцета малообъяснимо – по смыслу он не связан ни с предыдущей Арией Памины №17, ни с последующей Сценой Финала, в которой Мальчики спасают Памину от самоубийства. Естественней Терцет №19 выглядел бы в начале II действия, когда Тамино «причащён» жрецами, но лишь готовится к испытаниям, а Памина и вовсе «не причащена». Недаром в современных постановках всё чаще Терцет №19 помещают после «Марша жрецов» и разговорной Сцены «причащения» Тамин-

но (так делают, к примеру, в Баварской Опере). Тогда логика действия не нарушается, и мы наблюдаем Сцену прощания Памины с Тамино перед началом его испытаний, условий которых сам он пока не знает (это важно!).

– Один из лучших Терцетов Моцарта радуется первозданной свежестью мелодий. Однако его музыка рождает смутные воспоминания, только о чём?

– Вспомни Терцет №8 из серьёзной Оперетты «Заида», его II часть: конечно, модель «музыкального поведения» героев взята Моцартом оттуда! Как и там трепет и непосредственность излияния чувств влюблённых постоянно поддерживается прямотоном интонаций умудрённого старца, бесстрастно напоминающего: «уж пробил час».

– Однако, в те моменты, когда Зарастро второй присоединяется к пылкому Тамино, чеканность его музыкальной речи тут же уступает место эротической взволнованности. Завуалированно, «прикрывшись» голосом Тамино, он вновь признаётся Памине в любви! Общее волнение «любовного треугольника» подогревается особой утремлённостью оркестрового сопровождения: впервые Моцарт в течение всего ансамбля использует безостановочное движение восьмыми, словно подгоняющими музыку вперёд. Лишь после судорожного кульминационного выкрика Памины «настанет скоро ль час свиданья?» сопровождение успокаивает страсти, меняя бег восьмых на размеренный шаг четвертей. И тут же молодые, переплетая «заикающиеся» от волнения голоса в затихающей каденции, безнадежно понижают, словно раздавленные чувством неизвестности. «Друг, прощай!», – грустно вздыхают они, а за ними Зарастро и струнные в заключении. В Терцете всё изумляет: впечатляющий психологизм; пламенная экспрессия; мелодичность, спаянная с полифоническим движением голосов; живость, наглядность каждой фразы, вплоть до ощущения жестов; слаженность, идеальность формы. Ничего лишнего! Кажется насмешкой, что именно в этом Терцете все вокальные и инструментальные партии изначально подверглись пересчёту и кодированию. Но исследования под микроскопом показали: да, это так. И уже не важно, что там зашифровано. Важно, что музыка до того гениальна, что ни добавить, ни убавить ничего нельзя! Видимо, музыкально-математическое мышление Моцарта достигло на стадии Терцета некоего абсолюта, неподвластного земному разуму.

– Ну, а что же наш Зарастро?

– Он смирился со своей долей и готов пожертвовать чувством ради счастья любимой Памины. Потому-то он единолично и решает впервые допустить к посвящению женщину: иначе она не будет счастлива в полной мере! Олимпийским, торжествующим спокойствием дышит последняя реплика Зарастро в заключительном Хоре Оперы: «Сиянием Солнца рассеяна тьма!». Пройдя нелёгкую пытку совестью, Зарастро очистил свою душу с помощью благих помыслов и поступков. Теперь можно поверить Хору народа из I Финала: «Да здравствует мудрый Зарастро вовеки! Он гордость Земли, образец человека!»

– С Зарастро всё понятно. Гораздо сложнее складывается судьба Памины. Лирико-драматическая линия, открытая Арией Памины №17 и Терцетом №19, до конца Оперы проявляет себя ещё дважды – в двух «Больших Диалогических Сценах» **Финала II действия**. В обеих Памина – главное действующее лицо. I Сцена (**Картина VI**) представляет начало

Финала (№21). Начинается она романтично: Три Мальчика наблюдают за рассветом в ожидании часа, когда Тамино подойдёт к главным испытаниям. Торжественная тональность Es-dur снова вводит нас в мир посвящённых, отрешённый от будничной суеты. Полная поэзии песенка Мальчиков созвучна восходу солнца – хрустальна, прохладна, свежа. Но стоило троице заметить обезумевшую Памину с кинжалом в руке, как характер пения резко меняется. Бесподобны 16 тактов замешательства небесных посланцев – они на глазах превращаются в обычных беспомощных мальчишек. Волнение заставляет Мальчиков петь вразнобой: тут и дёрганные междометия, прерывающиеся паузами, и «детские» всхлипы, и сползающие по полутонам, далеко уводящие из тональности слёзные причитания.

– Отчётливо слышно, как мальчишки, торопливо семена, отбегают в сторону и с ужасом подслушивают признание Памины о желании обручиться с кинжалом-женихом. Моцарт без ложного пафоса воплощает полубезумное состояние девушки. Всего одна фраза, но в ней и боль, и решимость, и беззащитность одновременно. Мальчики продолжают следить за Паминой, вкрапывая в её монолог короткие, остродекламационные реплики. Наконец, они не выдерживают и осторожно (как бережно, нежно, чтобы не спугнуть!) пытаются остановить её. Специалист по женской психологии Моцарт вступает в свои права. Вспоминая то «любви печали», то «мать родную», Памина, сама того не замечая, постепенно снижает «градус» своего безумства. Её сознание начинает «распыляться» по мелочам! Мальчикам легко удаётся повернуть его в нужном направлении, напомнив о любви к ней Тамино. Из страдающего g-moll музыка всё отчётливее прорывается в торжествующий Es-dur. Размер меняется с 4/4 на 3/4. Трагически начатая Сцена заканчивается танцевальной детской песенкой в народном стиле, объединяющей Памину с Мальчиками в одно целое. Трогательнейшая картина!

– А дальше Мальчики ведут Памину к месту испытаний Тамино. «Дикая скалистая местность. Посредине железные ворота. Направо сквозь железную решётку виден бушующий водопад, налево – пылающая пещера. Полумрак». На фоне ворот стоят два огромных исполина – это Латники. Нигде не сказано, что они огромные, но музыка это подсказывает. Их устрашающее пение предваряется выразительнейшим до-минорным *Adagio*, написанным в свободной развивающейся имитационной форме инвенционного типа (вступление **к Каргине VII**). Первые 6 тактов ассоциируются с началом «Масонской траурной музыки» c-moll, K.477, сочинённой в 1785 году на смерть предводителей венского масонства герцога Мекленбурга и Франца Эстергази. Дальше Моцарт развивает две темы: известную ещё с начала XVIII века тему хорала (она неоднократно использовалась И.С.Бахом), изложенную отрывистыми восьмыми, и тему с интонацией вздоха, образующую хроматические сползающие построения. Первая воплощает образ странника, неустанно наощупь (слышны осторожные шаги) пролагающего путь во тьме, вторая – образ жизненных тягот, нависших над странником. Суровая и в то же время пронизывающая болью музыка *Adagio* – словно роковая черта, предвещающая кульминационное приближение развязки. Ощущение таково, что все предшествующие страдания Тамино и Памины обнажили свою суть в ожидании пугающего конца. «Уж пробил час!», – предупреждал Зарастро. И вот он пробил!

– Ты хочешь сказать, что Картина VII – проекция от предыдущего? Сейчас я тебя разочарую! Оставшиеся эскизы Adagio показали: создание самого глубокомысленного номера Оперы началось сразу после составления основы либретто! Фактически Adagio с последующим мрачным Дуэтом Латников явилось первым номером «Волшебной флейты»! Придавая решающее значение сцене испытаний, Вольфганг начал именно с неё: если она получится, то получится и Опера в целом!

И неспроста в этой Сцене так много необычного – Моцарт сочинял её, находясь в азартном состоянии первооткрывателя новой оперной стилистики. Сказать Оперой новое слово, на новом языке, на новую тему – вот что прежде всего двигало им в те первые дни. Два Латника (два Смотрителя в Ложе) должны пропеть важнейший текст в Опере (Гизеке позаимствовал его из масонского романа А.Террасона «Сет»):

Кто этот трудный и опасный путь проходит,
Идёт сквозь воздух, землю, пламя, воду,
Кто так отважно ужас смерти одолеет,
Познает тот блаженство на земле.
Высоким чувством одухотворён,
Он будет в таинство Изиды посвящён.

– Латники вступают на фоне сложного переплетения голосов хорального фугато в исполнении струнных. Тема их Дуэта тоже представляет собою старинный хорал, *cantus firmus* «Ах, господь небесный, обрати взор свой». Оба стража – тенор и бас – исполняют его в октаву с сопровождением духовых.

– Параллельное движение в октаву двух различных по тембру голосов – гениальная находка Моцарта. Объединяющий противоположные регистры, нечеловеческий, леденящий душу голос движется равными четвертями и половинными. Бесстрашна и неумолима пугающая поступь потустороннего!

– Однако вскоре демоны меняют свою личину на человеческую. Это происходит после мужественного ответа Тамино: «Меня и смерть не испугает, на что иду, я твёрдо знаю. Дорога Добродетели откроет затворы грозных призраков».

– Ответ Тамино (и всё последующее за ним) сочинён уже, наоборот, в последний период работы над Оперой. Он – действительно проекция от предшествующего развития образа принца: «интонации возмужания» накапливались у Тамино, начиная со Сцены с Оратором. Теперь перед нами не изнеженный юноша из Интродукции, но сильный духом мужчина. Дерзкими, размашистыми мелодическими ходами Тамино, словно ударами шпаги, поражает «демоническое» в Латниках, и они тут же превращаются... в доброжелательных масонских Смотрителей! Беспрекословно и даже как-то слишком рьяно Латники разрешают впустить Памину и говорить с нею. Чудесный маленький «Терцет согласия» звучит в пританцовывающем ритме. Отрывистые, запаздывающие нотки вокальной партии Латников создают «джазовый эффект». Какой там страх – всё уже походит на пляску в масонской «братской цепи», исполняемую во время банкета братии!

– С приходом Памины начинается лирический раздел – её Диалог с Тамино. Сопровождение таинственно меняется на мерцающее дробными

аккордами в размере 3/4. Соло Памины «о свойствах волшебной флейты» пленяет изначально свойственной героине «славянской» поэтичностью. Вообще, если проанализировать всю партию Памины, легко обнаружить в ней черты славянского темперамента, главной особенностью которого является пламенная экзальтация на основе томной меланхолии. В последней Сцене «славянский» характер музыкальных высказываний Памины особо ощутим – перед нами поэтичная, но крепкая духом героиня, которая «коня на скаку остановит, в горящую избу войдёт». Вот как «выросла» за время Оперы девушка!

– Наконец, влюблённые объединяют свои голоса в преклонении перед волшебной флейтой, ставшей символом их любви. Широкоохватные фигурации с заходом на «романтическую сексту», передающиеся друг другу по очереди, вносят ярко выраженный эротический компонент (вспомним схожие фигурации в Дуэте №29 из «*Così fan tutte*» и Дуэт тенора и баса из «Маленькой мasonicкой Кантаты!») в пение героев.

– Но что тут делают Латники?

– Они соперничают влюблённым, особенно Латник-тенор, который во втором проведении неожиданно превосходит самого Тамино. Это изумительное место: голос Латника вдруг отрывается от всех и начинает витать вокруг верхних теноровых «ля!». Ощущение таково, что он «упивается» лицезрением чуда, сотворённого богиней Любви. Эти четыре такта из мини-квартета героев могут довести слушателя до настоящего экстаза, если будут исполнены так, как их задумал Моцарт: во время пения Латник-тенор должен стоять рядом с Тамино, а не где-то в глубине сцены, откуда его плохо слышно.

– Но вот всё стихает. Таинственно звучит короткий доминантовый аккорд у оркестра. Единственный приглушённый аккорд – вот и вся подготовка к испытаниям! Такое может быть только у Моцарта!

– А сам «**Марш испытаний**»? Влюблённые, идущие рука об руку под звуки флейты, как будто не видят и не слышат ни бушующего воя пламени, ни грохота водопадов! Наигрыш флейты почти примитивен, его «детская» мелодия качивается между тоникой и доминантой. Но есть в этой «упрощённой» музыке и своеобразная «тихая» напряжённость. Она выражается в нарочитом обрывании отграниченных друг от друга звеньев мелодии и в таинственном фоне запаздывающих междометий валторн и литавр, похожих на эхо от далёкой грозы. Но как только вступают голоса Тамино и Памины, напряжённость мигом растворяется в просветлённом напеве. Мечтательное блаженство пары кажется таким же призрачным и нереальным, как прохождение испытаний. А всё вместе напоминает детский, сладостный сон.

– Там более внезапно «сон» перебивается звонкими трубами ликующего **Хора (Картина VIII)**, славящего за сценой «благородную чету». Народ-то, оказывается, наблюдал за ритуалом испытаний! А фраза «чета достойна посвящённой стать» выдаёт нам ещё один сюрприз: весь народ страны Зарастро состоит из посвящённых-масонов! Вот она – идиллическая утопия, которая подпитывала создателей «Волшебной флейты»!

– Причём музыка Хора (особенно яркое фанфарное симфоническое заключение) исключительно близка по стилю к бетховенской героической музыке. Она всего в одном шаге от «Обнимитесь, миллионы!» из «Оды к радости» Бетховена-Шиллера!

– Приходится сожалеть, что Хоры «Волшебной флейты», как и многие номера Оперы, сверхлаконичны. 23 такта замечательного Хора Картины VIII – разве это серьёзно?

– Такими же яркими вспышками кажутся **2 Хора народа из Финала I действия**, славящие Зарастро. Тема «шикарного марша», под которой везжает Зарастро, передаётся хору уже через 4 такта от начала. 16 тактов пения – и снова «шикарный» оркестровый марш из четырёх тактов! Композитор XIX века, смакуя столь превосходную тему марша, обязательно превратил бы весь Хор в яркую народную Сцену на половину акта! Но «поздний» Моцарт не любит ни повторяться, ни топтаться на месте. Сообщил главную музыкальную идею – и хватит!

– Зато иногда моцартовский лаконизм оказывается ох как кстати! Какую загадочность он сообщает **Хору жрецов №18** (II действие, Картина V)! 42 такта пения жрецов кажутся ещё короче оттого, что жрецы возносят свою молитву, проходя по сцене с востока на запад. Пришли издалека (первые 8 тактов – *p*) и ушли вдаль (последние 18 тактов – *p*). Лишь трёхголосие шестнадцати центральных тактов монолитным *forte* буквально обрушивается на слушателя мощным, заряженным энергией потоком.

– Абсолютно новый для XVIII столетия приём «движущегося хора» ещё не скоро вновь заявит о себе, лишь во второй половине XIX века. Ошеломляющая сила воздействия Хора жрецов на слушателей связана с его эзотерическим характером. Никакого вступления и заключения! Трёхголосие вокальных партий гармонически выверено так, что Хор вполне бы мог звучать *a' cappella*. Но Моцарт именно здесь не скупится: хор сопровождают тромбоны, трубы, валторны, флейты, гобой и фаготы. Весь «масонский арсенал» в сборе! Применение чернил различных оттенков доказывает: партии духовых представляют собою шифровки. Да и певческие партии, несмотря на общую согласованность, явно подверглись пересчёту. Скорее всего кодирование коснулось понятия масонских добродетелей, наличие которых предстоит доказать Тамино. Так, сумма нот верхнего голоса = 96 = «Gewissen» («совесть»), среднего = 92 = «Kühnheit» («отвага»), нижнего = 94 = «Weisheit» («мудрость»). Сумма нот трёх голосов – 282 – возможно, относится к воспеванию конечной цели испытаний Тамино – вхождению в Храм Солнца. «Die Sonnentempelherrlichkeit» («величие Храма солнца») = 282. Что касается духовых, то существует гипотеза: Моцарт не только закодировал их партии в отдельных голосах, но и суммировал их во всей партитуре. Макс Бехер полагает, что сумма нот духовых – 3737 – носит каббалистический характер: это удвоенное «число Смерти» (37) (Тамино должен победить смерть!), перевёрнутое же справа налево (а Моцарт практиковал такие перевёртыши – см. его Письма) это число – 7373 – в каббале расшифровывается: «Мудрость гласит». Учитывая, что оба каббалистических числа Моцарт почерпнул из настольной книги розенкрейцеров «Химическая свадьба христианина Розенкранца», Бехер делает ещё более головокружительный вывод: сумма букв заголовка книги – 445 – совпадает с количеством страниц моцартовской партитуры «Волшебной флейты»!

Но вернёмся к Хору жрецов, вернее, к его потрясающей музыке. «O Isis und Osiris!», – таинственно, издалека доносится в виде МО («мотива отталкивания») молитвенный призыв жрецов.

– Стоп! Схожее начало было в Арии Зарастро с хором №10 – с

этими же словами, положенными на этот же МО! Может быть, это снова формула?

– Ещё какая! Сумма букв = 190 = Wolfgang Amade Mozart!

«Welche Wonne!» («какое блаженство!»), – сами себе отвечают жрецы мasonicим «мотивом блаженства избранных» (параллельные секстаккорды).

– Подожди, не спеши, дай сосчитать! О боже – 119! Оно же равно «Gewißheit» («уверенность»), «Tamino+Pamina», «Tugend+Glück», «Eingeweihten» («посвящаемые»)! Что, и так во всём Хоре?

– Ну да! Каждая дальнейшая фраза даёт нам знакомые уже суммы, и это легко проверить! Важно, что в моменты высших молений жрецов Моцарт, зашифровывая своё имя, не забывает о себе и об Опере («уверенность»)! Кому-то всё это покажется бредом, но такое количество совпадений, как в этом Хоре, никак не подпадает под «случайность».

Вернёмся всё же к музыке. После сакраментального обращения к Изиде и Осирису жрецы во главе с Зарастро постепенно выходят на сцену из восточных кулис – «от Бога к людям». Внезапно оркестровое сопровождение меняется на «мерцающее», будто всё видимое застилается белёсым туманным покровом тайны. Ну как тут не вспомнить картину исчезновения града Китежа в эзотерической Опере Римского-Корсакова! Гармония изменяется на субдоминантовый g-moll, и туман начинает преобразовываться в тёмные облачка. И вдруг ослепительный сноп света будто пронзает мглу резким *forte* и выходом в лучезарный A-dur: «Ночную тьму прогнал луч света ясный!». Следующий, ещё более решительный и мощный взлёт хора приходится на слова «Его дух отважен, его сердце чисто!». Невозможно слушать без содрогания! Как будто Моцарт написал это о самом себе! Но постепенно накал спадает – процессия уходит в западные кулисы. Слово заклинание, хор зачарованно повторяет всё тише и тише: «скоро, скоро, скоро он удостоится...». Многозначительно звучат прерванные «масонские кадансы» («мотивы тайной недоговорённости»), словно прикрывая собою неприкосновенную тайну посвящённых. 42 такта магической, потусторонней мистики – вот что представляет собою Хор жрецов №18!

– Недаром обороты из него попали в Sanctus Реквиема, набросанный Моцартом в один из последних дней жизни, и тональность та же – D-dur. Ох, как всё взаимосвязано!

– Sanctus из Реквиема некоторыми деталями близок и **Заключительному Хору Оперы**. Но ещё прочнее связь финального Хора «Волшебной флейты» с Хорами «Тамоса»: в I торжественном Andante проступают интонации начала и окончания Хора №7 D-dur «Ihr Kinder des Staubes, erzittert», во II части, Allegro – обороты начального раздела Хора №1 C-dur «Schon weichet dir, Sonne». Очевидна и образная связь Хоров «Тамоса» и «Волшебной флейты» – и там, и здесь воспеваются Солнце и Разум.

– Оркестровое вступление к завершающей **Картине XI** сливается с окончанием предыдущей Картины X, в которой Царица Ночи, Моностагос и Дамы во тьме по авансцене крадутся к Храму Солнца. Три промежуточных такта – скалы раздвигаются, и местность превращается в залитый солнцем храм. Как ново для XVIII столетия!

– Для венцев – в новинку, а вот мюнхенцы сразу бы вспомнили премьеру «Мнимой садовницы» в 1775 году: именно там, впервые в

истории, под продолжение музыки предыдущей Сцены декорации быстро раздвигались, и зритель попадал в тёмный лес, где блуждала обезумевшая Сандрина. Теперь к новому, предвещающему эру романтизма приёму добавилась яркая музыкальная изобразительность: с-moll сменяется сначала громкими восходящими аккордами в F-dur (тёма волнообразно переходит в свет), а после краткого успокоения ещё более мощные восходящие аккорды в B-dur (тональность доминанты) символизируют полную победу Солнца над Ночью. Шеститактовый, раскинувшийся вширь интервалами, уверенный запев Зарастро предвещает нечто необыкновенно величественное. И оно наступает с первым же громовым утверждением оркестра в Es-dur. Andante Хора потрясает особой мощью: словно «бетховенские миллионы» из «Оды к радости» сошлись, чтобы впервые почувствовать монолитное сплочение! Может быть, поэтому сумма букв первой фразы хора «Heil sei euch Geweihten!» («слава посвящённым») = 193 = «Welteinmütigkeit» («мировое единение»)?

– А тема-то узнаваема: это та же хоральная тема вступления Сцены Латников (родившаяся из «Масонской траурной музыки»!), только теперь она звучит в мажоре. Могучее впечатление производит метрическое расширение музыкальных фраз с помощью отзвука-эха духовых инструментов. Словно эхо звучит и тихое полифоническое вкрапление голосов («Сквозь ночь путь пройден»), замедляющее музыку перед решающим громовым «Dank!». Трудно представить себе что-либо более величественное, чем следующие 8 тактов Хора с троекратными взрывами «Dank!» («благодарение»), адресованными Изиде и Осирису. Подхваченные романтическими нисходящими скрипичными фигурациями, интонации этого раздела, образованные гармоническими переходами I – VI – IV – V – I, производят неизгладимое впечатление.

– И, между прочим, отмеченное чередование гармоний характерно для «Темы Времени». Вот куда в конце концов пробралась самая мистическая лейттема Моцарта!

– Но вот размер меняется на 2/4, а темп на Allegro, и перед нами уже иная картина. Не связанная с молитвенным экстазом предыдущего Andante, II часть, Allegro Хора славит победу, красоту и мудрость молодой пары, награждая чету «вечной короной». Самое впечатляющее место II раздела – после выдержанного в течение четырёх тактов (!) доминантового предькта. В очаровательно нежном восьмитактовом полифоническом сплетении голосов проступает задушевность и доброта жителей царства Зарастро, поддерживавших выбор жрецов. Чем-то эти 8 тактов напоминают тот момент в Сцене Латников, когда те разрешают Тамино увидеться с Паминой.

– Тогда у нас возникла ассоциация с «плясом в братской цепи» вокруг стола, практикуемым у масонов. Так же и здесь: жители царства словно подают в это время скрещённые «плетнём» руки друг другу! Почему бы ни воспроизвести сей масонский пляс на сцене? Ведь все жители царства Зарастро, как мы выяснили, масоны (см. Картину VIII)! Недаром здесь отсутствуют (и это оговорено самим Моцартом) Папагено с Папагеной, как «недоросшие» до допуска к посвящению! Все остальные на сцене – посвящённые, создавшие воспеваемое хором идеальное общество «Himmelreiche». Вот почему сумма нот баса в Allegro = 99 = «Himmelreiche» («Царство небесное»). Вот почему Три Мальчика спускаются с неба прямо в Храм Солнца с тремя серебряными пальмовыми

ветвями, благословляющими «небесное царство» на Земле. Цепочки слов, рождаемых суммами голосов Хора, как никогда показательны. В *Andante*: супружеская чета (34) – жизнь (36) – любовь (32) – почёт (35). В *Allegro*: верность (101) – любовь к ближнему (102) – справедливость (123) – Царство небесное (99). Возможны другие варианты, но смысл приблизительно такой.

– Я тут посчитал кое-что. Может быть, это «из другой оперы», но название рукописи Моцарта с уставом тайного общества, которое он хотел организовать – «Die Grotte» – даёт такую же сумму букв (99), что и «Царство небесное», о котором поют жрецы! Что это, совпадение?

– На этот вопрос нам смог бы ответить лишь сам Моцарт. Но прошла уже неделя, а от нашего друга ни единой весточки. Беспокойство не покидает меня. Зачем только он снова связался с иллюминатами!

– Сальери говорил, что встретил его с «тёмной личностью» на пути к Галактике «Волшебная флейта». Но в этой Галактике 29 Звёзд с окружающими их планетами. Разве мы смогли бы отыскать его там?

– Мы знаем, что Моцарта увлёк туда брат-иллюминат Гемминген. Нам нужно разыскать «тёмную планету иллюминатов».

– Скорее всего, это планета Латников, связанная с их мистическим до-минорным Хоралом. Вспомни: даже текст в устах Латников – иллюминатского толка.

– Однажды Моцарт вскользь упомянул эту планету. Он говорил, что вблизи неё находится вторая Чёрная Дыра страшнее той, с которой мы столкнулись в Массонской Туманности. Вот почему Моцарт предостерегал меня от полётов в этот район.

– Твой испуг понятен. Но мне-то чего бояться? Я уже побывал в подобной Дырке и, как видишь, цел и невредим. Вот что: оставайся на НЛО, а я слетаю на разведку. Хотя бы выясню, там ли Моцарт.

– Только сразу же возвращайся, иначе я передерожу от страха за тебя... Улетел!... Как долго тянутся минуты...

–...А вот и я! Цел и невредим, как видишь. Хотя полёт нельзя назвать удачным. Поначалу всё шло неплохо. Ещё издали я разглядел блестяще-чёрную планету Латников и Чёрную Дыру вблизи от неё. Дыра дремала, не вызывая ни тени беспокойства. Правда, на фоне её несколько раз промелькнула загадочная крылатая тень и послышался странно знакомый смех. Так смеялся когда-то Демор. Ещё на подлёте к планете можно было различить мрачные фигуры двух призраков-исполинов, охраняющих вход. «Латники!», – мелькнуло в глубине моих бумажных мозгов. Увидев меня, они тут же перекрестили секиры и зловеще проскрежетали: «Пароль!». Я понял, что проиграл, и повернул обратно. Навстречу мне в длинном развевающимся плаще нёсся Демор. К счастью, он не заметил меня. Подлетая к «адским воротам», Демор надел привычную чёрную маску. «Пароль!», – вновь проскрежетали тенор и бас «в октаву». Демор шепнул короткое слово. Ворота приоткрылись, и в глубине я увидел нечто вроде пещеры с чёрным столом в центре, свечи и компанию тёмных теней. Зрелище напоминало картину заседания масонской «Верховной ложи на небесах» с той разницей, что на лица теней были надеты чёрные маски.

– Иллюминаты! И среди них Моцарт! Продолжай.

– Я полетел обратно к НЛО. Чёрная Дыра уже не дремала: Демор словно разбудил её! Всасывающая сила Дыры возрастала с каждой мину-

той, и мне еле-еле удалось обогнуть её. Вот и всё.

– Там, где появляется Демор, жди беды. Но чтобы он восстал против Моцарта? Не верю.

– Почему?

– Потому что он, как и мы, любит Вселенную Моцарта! Настало время открыть тебе тайну. Демора я узнала ещё до появления на НЛЮ, на Земле. Он предстал предо мною Духом Тьмы. Именно Демор перенёс меня во Вселенную Моцарта, за что я ему так благодарна! Он с нескрываемой любовью рассказывал мне о красотах Вселенной и о самом Моцарте! И чтобы он предал хозяина!?

– А тебе не приходит в голову, что он завидует Моцарту? Не раздражает ли его то благоговение, с которым жители и гости Вселенной произносят имя «Моцарт»? Моцарту – любовь и почитание, а ему? Вот он и злобствует.

– Ты забываешь, что Демор – часть самого Моцарта. Все ре-минорные создания Моцарта, которыми заведует Демор – шедевры. Демору есть чем гордиться! Здесь что-то другое, пока недоступное нашему пониманию! Ясно одно: мы должны предупредить Моцарта о грозящей ему опасности. Ах, если бы знать пароль!

– Когда за воротами я увидел камни пещеры, то подумал: искусственное сооружение, грот. Грот! Может быть, это и есть пароль?

– «Die Grotte»=«Царство небесное»=«Грот» – прибежище «Верховной ложи иллюминатов на небесах»! Всё верно! Летим! Промедление смерти подобно! Курс на Галактику «Волшебная флейта»!... Вот это да! Какая красота! Фиолет с ультрафиолетом, жёлтое, ослепительно-белое, багровое – всё вперемешку! А Звёзды – от них не отвести взгляда! Такой величины Звёзд мы ещё не видели!

– Всё это – невероятное, неопишное богатство «Волшебной флейты». Здесь даже нельзя употребить слово «разнообразие»: каскады самоцветов, звёздные россыпи, снопы искр гениальной мысли, – «Волшебная флейта» выдерживает все сравнения. Перед нами энциклопедия музыкальных знаний, приёмов, форм. Энциклопедия красоты! Всё живёт, сверкает, искрится, раскрывая всё новые и новые неожиданности... Осторожно, Чёрная Дыра! Ветер всё сильнее. Огибай, огибай её!

– Кажется, обошлось. Спускаемся к воротам планеты Латников. «Die Grotte»!

– Нас пропускают! А вот и Грот. В центре чёрный стол, на нём черепа и партитуры. Узнать никого нельзя: присутствующие прикрыли лица чёрными масками. Попробуем отличить их по голосу. Я узнаю голос Геммингена. О чём он говорит?

– Он предлагает избрать Орфея Регентом (о, это один из высших иллюминатских чинов!) «Верховного союза». Его поддерживает сосед. По-моему, это голос Борна. Он показывает братьям партитуры «Тамоса», «Семирамиды», «Идоменея», Кантаты «Тебе, душа Мироздания, о Солнце», иллюминатских Песен на слова Леона, «Масонской траурной музыки», трёх Пьес для механического органа, Кантаты «Вы, чествующие создателя беспредельного Мироздания», «Волшебной флейты», «Милосердия Тита» и Реквиема. Братья кивают головами и приступают к голосованию.

– Голосуют шахматными фигурами. Интересно, кто есть кто? Кто здесь Моцарт, кто Демор? Непонятно. Голосование закончено, комиссия

подсчитывает фигуры: белых и чёрных поровну. Что за шум?

– Председатель гневно объявляет: в вазе – два чёрных короля! Второй король – лишний, что доказывает присутствие постороннего, провокатора. Мы-то знаем, что второго короля подсунул Демор. Видимо, таким образом он решил сорвать голосование!

– Иллюминаты в панике, они начинают незаметно исчезать, не произнося ни слова. Главное, мы не знаем, кто же из них Моцарт, ведь братья ни разу не указали на него, и сам он не подал голоса. Как бы нам не пропустить его! Остался лишь один из присутствовавших. Быть может, это Вольфганг?

– Вольфганг! Это мы! Нам так нужно поговорить с тобой!

– Посмотри – он встал и взмахнул своим чёрным плащом. В глубине плаща сверкнули буквы «D» и «m». Это не Моцарт – это Демор! Мне страшно!... Он летит к нам! Скорее прочь!...

– Берегись, Чёрная Дыра! Смотри, что делает Демор: он хватается за руку одну из вылетающих теней иллюминатов и что есть силы отбрасывает её от Дыры подальше. Раздаётся его злорадный смех. Все остальные тени, партитуры, свечи, черепа втягиваются в воронку Чёрной Дыры... Листочек, ты подлетел слишком близко к Дыре! Назад!

–...Меня затягивает туда! Держись!...Прощай!...

–... Больше ты его не увидишь! Твой Листочек отправлен в свой чёрный ящик! Ваше излишнее любопытство должно быть наказано! Хотя ради смеха я удовлетворю его: сегодня вы наблюдали завершение моей операции по обезвреживанию главного иллюминатского органа – «Всевидающего Ока». Я отшвырнул Моцарта подальше от зловещей аномалии, возникшей во Вселенной из-за его беспечности. Понапускал тут всяких! Теперь с иллюминатами покончено. Хотя работы ещё хватает: я не успокоюсь, пока не обследую все уголки Вселенной. Моцарт должен, наконец, позабыть все свои земные страхи и обрести присущее Богу олимпийское спокойствие! Пусть отдохнёт и наберётся сил для новых поисков своих партитур: они так нужны человечеству!

Переходим к вопросу о твоей судьбе. Вспоминаешь наш контракт? Я так и знал, что ты вмешешься в жизнь Вселенной! Слабое сердобольное создание... Но сегодня я добр. Выбирай: или ты сквозь Чёрную Дыру падаешь обратно на свою заурядную Землю, н а в с е г д а з а б ы в а я обо всём, что здесь произошло, или...– впрочем, второе условие ты знаешь!

– Забыть о Вселенной Моцарта всё равно, что умереть!

– Тогда держись за мой плащ! Сколько бы я ни носился среди Звёзд, ты будешь нестись вслед за мной, как жалкий приклеенный хвостик! Ха-ха-ха...

И я, уже ничего не разбирая, с космической скоростью понеслась за Демором сквозь пространство и время по бескрайней, ослепляющей Вселенной Моцарта... И вскоре забыла о существовании Земли.

Основные даты жизни и творчества Моцарта

- 1756** 27 января: в семье скрипача придворной капеллы архиепископа Зальцбургского Леопольда Моцарта и его жены Анны Марии (урожд. Пертль) родился седьмой (второй из выживших) ребёнок Иоанн Хризостом Вольфганг Теофил Моцарт. С 1770 года называет себя Вольфгангом Амадео, с 1777 года – Вольфганг Амадей. Амадей (Amadeus) – латинизированная форма греческого Теофил.
- 1760** Вольфганг начинает обучаться музыке, чтению, письму, математике, иностранным языкам.
- 1761** 1-го сентября: первое появление Вольфганга на сцене в качестве танцора в зальцбургском спектакле «Сигизмунд, король Венгрии». Отец записывает в тетрадь первые клавирные сочинения вундеркинда.
- 1762** Путешествие (12 января – 31 декабря) Леопольда с Вольфгангом и Наннерль в Мюнхен (выступление при дворе курфюрста Максимилиана III) и Вену (выступление перед императором Францем I и Марией Терезией). Сочинения К.1 – К.5.
- 1763** 5 января: возвращение в Зальцбург. Начало первого большого концертного турне (9 июня 1763 – 29 ноября 1766): Мюнхен, Аугсбург, Ульм, Штутгарт, Шветцинген, Гейдельберг, Майнц, Франкфурт-на-Майне, Кобленц, Кёльн, Аахен, Брюссель, Париж. Сочинения К.6 – К.9-а, 9-в.
- 1764** Пребывание в Париже, затем в Лондоне. Сочинения К.10 – К.15.
- 1765** Возвращаясь из Лондона, с июля: новое концертное турне. Голландия (Гаага, Амстердам, Утрехт), Париж, Лион, Швейцария, Мюнхен. Сочинения К.16 – К.24.
- 1766** Тяжелая болезнь Вольфганга и Наннерль. 29 ноября: прибытие в Зальцбург. Сочинения К.25 – К.34.
- 1767** Зальцбург. 11 сентября: отъезд с отцом и Наннерль в Вену. Выступления при дворе и первый заказ на Оперу. Отклонение от маршрута в Брюнн, Ольмюц (из-за оспы Вольфганга и Наннерль). Сочинения К. 35 – К.44.
- 1768** 10 января: снова в Вене. Тяжба из-за постановки Оперы «Мнимая

- простушка». В декабре – возвращение в Зальцбург. Сочинения К.45 – К.60.
- 1769 5 января: снова Зальцбург. Ноябрь: назначение Вольфганга 3-м концертмейстером зальцбургской придворной капеллы. 13 декабря: отъезд Леопольда и Вольфганга в Италию (I поездка). Инсбрук, Верона, Мантуя, Кремона, Милан, Лоди, Парма, Болонья, Флоренция, Рим и Неаполь. Сочинения К.61 – К.71.
- 1770 23 января: прибытие в Милан. 11 апреля: прибытие в Рим. 14 мая: Неаполь. 26 июня: снова Рим, Папа Клемент XIV награждает Моцарта Орденом Золотой Шпоры. Болонья: избрание Моцарта членом Филармонической академии. Декабрь: Милан, начало репетиций Оперы «Митридат». Премьера 26 декабря. Сочинения К.72 – К.87.
- 1771 Милан, Верона: избрание Вольфганга почётным капельмейстером Филармонической академии. Турин, Милан, Венеция, Падуя, Верона, Инсбрук. 28 марта: возвращение в Зальцбург. 13 августа: отъезд в Италию (II поездка) через Верону и Милан. 17 октября: премьера «Аскания в Альбе». 15 декабря: возвращение в Зальцбург. Сочинения К.88 – К.123.
- 1772 14 марта: вступление в должность архиепископа Иеронима фон Коллоредо. 24 октября: отъезд в Италию (III поездка). 4 ноября: прибытие в Милан. 26 декабря: премьера Оперы «Луций Сулла» в театре «Реджо Дукале». Сочинения К.124 – К.156.
- 1773 13 марта: возвращение в Зальцбург. 14 июля: отъезд в Вену. «Венские» квартеты К.168 – 173. Сентябрь: возвращение в Зальцбург. Декабрь: поездка в Мюнхен. Сочинения К.157 – К.186.
- 1774 Сентябрь: возвращение в Зальцбург, работа над Оперой «Мнимая садовница» для Мюнхена. 6 декабря: отъезд в Мюнхен. Сочинения К.187 – К.196.
- 1775 13 января: премьера «Мнимой садовницы». Возвращение в Зальцбург. 23 апреля: премьера театральной Серенады «Король-пастух». Декабрь: поездка в Мюнхен. Сочинения К.197 – К.237.
- 1776 Зальцбург: многочисленные сочинения по долгу службы. Ухудшение отношений с архиепископом. Сочинения К.238 – К.269.
- 1777 Прошение Моцарта об освобождении от службы у архиепископа. 23 сентября: отъезд Моцарта с матерью в Мюнхен. Безуспешные попытки поступить на службу при мюнхенском дворе. 11 октября: поездка в Аугсбург и Мангейм. Сочинения К.270 – К.285.
- 1778 Январь: знакомство в Мангейме с семьёй Вебер, влюблённость в Алоизию Вебер. 14 марта: отъезд с матерью в Париж. 3 июля: смерть матери Моцарта в Париже. Отказ Моцарта от службы в

Версале. 26 сентября: отъезд из Парижа в Мангейм, где, однако, Вольфганг не застаёт семью Вебер, уехавшую в Мюнхен. Незапланированная поездка в Мюнхен. Сочинения К.286 – К.316.

- 1779 Начало января: отказ Алоизии Вебер Моцарту. Отъезд в Зальцбург. Служба в качестве придворного органиста. Сочинения К.317 – К.336.
- 1780 Заказ Оперы для Мюнхена «Идомея». Сентябрь: знакомство с Шиканедером. 6 ноября: прибытие в Мюнхен. Репетиции. Сочинения К. 337 – К.370.
- 1781 29 января: премьера «Идомея» в Мюнхене. Отъезд по приказу архиепископа в Вену. Приезд 12 марта. Разрыв с архиепископом. Лето: работа над зингспиелем «Похищение из сераля». Новая встреча с семьёй Вебер. Оживлённая концертная деятельность. Знакомство с Й.Гайдном. 24 декабря: соревнование с М.Клементи в присутствии царственных особ заканчивается победой Моцарта. Сочинения К. 371 – К.375.
- 1782 16 июля: премьера зингспила «Похищение из сераля». 4 августа: женитьба на Констанце Вебер. Моцарт становится модным композитором. Сочинения К.376 – К.415.
- 1783 Начало года: встреча с Лоренцо Да Понте. 17 июня: рождение сына Раймунда Леопольда. Июль: поездка вместе с Констанцей (без ребёнка) в гости к отцу в Зальцбург. Исполнение Большой Мессы в Зальцбурге. Возвращение в Вену. Известие о смерти сына во время отсутствия супругов. Сочинения К.416 – К.448.
- 1784 Моцарт составляет «Список всех произведений», первым номером ставит клавирный Концерт №14 Es-dur, К.449. 23 августа: тяжелая двухнедельная болезнь (горячка) после посещения Бургтеатра (Опера Паизиелло-Касты «Король Теодор в Венеции»). 21 сентября: рождение второго сына, Карла Томаса. Моцарт официально вступает в масонскую Ложу. Сочинения К.449 – К.464.
- 1785 Осень: начало работы над «Свадьбой Фигаро». Завершение 6 «гайдовских» Квартетов. Сочинение лучших клавирных Концертов. Первое неприятие публики (фортепьянный Концерт №20). Сочинения К.465 – 485.
- 1786 Февраль: соревнование с А.Сальери в присутствии царственных особ заканчивается поражением Моцарта (Опера «Директор театра»). 1 мая: премьера «Свадьбы Фигаро». Опера выдерживает лишь 9 представлений. 18 октября: рождение третьего сына, Леопольда (умер в ноябре). Сочинение «Праздской» Симфонии перед отъездом в Прагу. Сочинения К.486 –К.507.
- 1787 Январь: Моцарт с Констанцей в Праге, приглашены на постановку «Свадьбы Фигаро». Триумф в Праге. Февраль: возвращение в Вену,

заказ Прагой Оперы «Дон-Жуан». Сентябрь: новый отъезд в Прагу. 29 октября: триумфальная премьера «Дон-Жуана» в Праге. Возвращение в Вену. 27 мая: смерть отца. 7 декабря: Моцарт назначен Йозефом II императорским камерным композитором. 27 декабря: рождение четвёртого ребёнка, дочери Терезии. Сочинения К.508 – К.533.

1788 7 мая: премьера и провал «Дон-Жуана» в Вене. Весна: смерть дочери Терезии. Проигрыши в казино. Лето: сочинение Симфоний «Великой параболы» К.543, К.550, К.551. Растущие экономические трудности. Сочинения К.534 – К.568.

1789 Денежный крах. 8 апреля: отъезд в Северную Германию через Прагу, Дрезден, Лейпциг в Берлин с целью получить место при дворе короля Фридриха Вильгельма II. Крушение надежд. 4 июня: возвращение в Вену. 16 ноября: рождение и смерть пятого ребёнка, дочери Анны. Сочинения К.569 – К.588.

1790 26 января: премьера Оперы «Так поступают все» в Бургтеатре. Смерть Йозефа II. 23 сентября: поездка на свои средства на коронацию Леопольда II во Франкфурт-на-Майне. Единичные концерты по пути, не приносящие дохода. Ноябрь: возвращение в Вену. Болезнь Констанцы (варикозные язвы на голени) и её лечение на водах в Бадене. Середина декабря: прощание с Й.Гайдном перед отъездом того в Англию. Сочинения К.589 – К. 594.

1791 Май: начало работы над Оперой «Волшебная флейта». Констанца лечится в Бадене всё лето и осень. Июль: заказ Прагой Оперы «Милосердие Тита», анонимный заказ Реквиема. 26 июля: рождение шестого ребёнка, сына Франца Ксавера Вольфганга. 6 сентября: поездка в больном состоянии в Прагу, премьера коронационной Оперы «Милосердие Тита». Возвращение в Вену. 30 сентября: премьера «Волшебной флейты» в Виденертеатре. 18 ноября: последнее публичное выступление Моцарта: он дирижирует «Маленькой масонской кантатой», К.623. 20 ноября: болезнь Моцарта. 5 декабря, 1 час ночи – смерть Моцарта. 7 декабря – погребение в общей могиле на кладбище Св.Марка. Сочинения К.595 – К.626.

Список произведений Моцарта (по жанрам)

Как и во всей книге названия жанров в «Списке произведений» пишутся с заглавной буквы. Обозначения в графах: I графа – порядковый номер; II графа – название произведения; III графа – тональность (с заглавной буквы – мажорные, со строчной буквы – минорные); IV графа – № по основному «Указателю Кёхеля», б/н – без номера; V графа – № по систематизации Эйнштейна; VI графа – № внутри жанра (для серийных произведений), отличительное название сочинения, НЗ – незавершённое, СС – сомнительное (неподтверждённое) сочинение, д/ – для, п/ – посвящено; VII графа – город и год создания. Для обозначения городов принимаются сокращения: Зальцбург – З, Вена – В, Мюнхен – Мх, Милан – Мл, Мангейм – Мн, Париж – Пж, Прага – Пр, Рим – Р, Лондон – Л, Лейпциг – Лг, Гаага – Г, Потсдам – Пд, Верона – Вр, Линц – Лц, Болонья – Б, Оломоуц – О, Лоди – Лд.

В разделе «Дивертисменты, Марши и танцевальная музыка» принимается сокращение: д/о – для симфонического оркестра. В разделе «Арии, Песни и вокальные Ансамбли» принимаются сокращения: Р. – Речитатив, А. – Ария, П. – Песня, К. – Канон, Н. – Ноктюрн (Терцет), Т. – Терцет, К – Концертная Ария, В – Вставная Ария, п/ – посвящена.

Клавирные Сонаты (Прогулка I)

№	Жанр	Тон.	К	КЕ	№, название	Город, год
1.	Соната клав.	С	279	189-d	№1	З, 1767
2.	Соната клав.	F	280	189-e	№2	З, 1774 (?)
3.	Соната клав.	B	281	189-f	№3	З, 1774
4.	Соната клав.	Es	282	189-g	№4	З, 1774
5.	Соната клав.	G	283	189-h	№5	З, 1774
6.	Соната клав.	D	284	205-b	№6, п/Дюрниц	Мх, 1775
7.	Соната клав.	С	309	284-b	№7, п/Каннабих	Мн, 1777
8.	Соната клав.	a	310	300-d	№8	Пж, 1778
9.	Соната клав.	D	311	284-e	№9, Фрейзингер	Мн, 1777
10	Соната клав.	С	330	300-h	№10	Пж, 1778
11	Соната клав.	A	331	300-l	№11	Пж, 1778
12	Соната клав.	F	332	300-k	№12	Пж, 1778
13	Соната клав.	B	333	315-c	№13	Пж, 1778
14	Сонатн. Allegro	B	400	372-a	НЗ	В, 1781
15	Соната клав.	c	457		№14	В, 1784
16	Соната клав.	B		498-a	Составная	В, 1786 (?)
17	Соната клав.	F	533		Составн. (К.494)	В, 1788
18	Соната клав.	С	545		№15, «Лёгкая»	В, 1788
19	Соната клав.	F		547-a	Составная	В, 1788
20	Соната клав.	B	570		№16	В, 1789
21	Соната клав.	D	576		№17	В, 1789
22	Сонатн. Allegro	g	312	189-l	НЗ	В, 1789 (?)
23	Сонатн. Allegro	D		205-b	НЗ, I вариант Allegro K.284	Мх, 1775

Клавирные сочинения (Прогулка II)

1	Менуэт	G	1			3, 1762
2	Менуэт	F		1-d		3, 1762
3	Менуэт	C		1-f		3, 1762
4	Менуэт	F	2			3, 1762
5	Менуэт	F	4			3, 1762
6	Менуэт	F	5			3, 1762
7	Менуэт	D	94	73-h		P, 1770
8	8 Менуэтов	C	315-a	315-g		3, 1779
9	Менуэт	D	355	594-a		B, 1789
10	Andante	C		1-a		3, 1762
11	Allegro	C		1-b		3, 1762
12	Allegro	F		1-c		3, 1762
13	Allegro	B	3			3, 1762
14	Allegro	C	9-a			3, 1763
15	Andante	B	9-b			3, 1763
16	Allegro	G		72-a	для органа	Bp, 1770
17	42 пьесы			15 a-ss	«Лондонская тетрадь»	Л, 1764
18	Andantino	Es	236	588-b	CC	B, 1790
19	Adagio	h	540			B, 1788
20	Жига	G	574			Лг, 1789
21	Рондо	D	485		для ф. Вюрм	B, 1786
22	Рондо	a	511			B, 1787
23	Фуга	Es	153	375-f	HЗ	B, 1782
24	Фуга	g	154	375-k	HЗ	B, 1782
25	Фуга	C		385-m	HЗ	B, 1782
26	2 Фуги	e		154-a	HЗ	B, 1782
27	Фуга	g	401		HЗ	B, 1782
28	Сюита клав.	C	399	385-l	HЗ	B, 1782
29	Марш	C	453-a		Похоронный	B, 1784
30	Упражнения для пальцев			626-b	HЗ	B, 1791
31	Romanze	As		Anh. 205	CC	B, 1788?
32	8 Вариаций	G	24		на тему голландской песни «Laat ons Juichen»	Г, 1766
33	7 Вариаций	D	25		на тему голланд. песни «Willem van Nassau».	Г, 1766
34	6 Вариаций	G	180	173-c	на тему Сальери «Mio caro Adone»	B, 1773
35	12 Вариаций	C	179	189-a	на тему Менуэта Фишера.	3, 1774
36	12 Вариаций	Es	354	299-a	на тему Бодрона «Я-Линдор».	Пж, 1778

37	12 Вариаций	C	265	300-e	на тему песни «Ah, vous dirais je, Maman»	Пж,1778
38	12 Вариаций	Es	353	300-f	на тему песни «La belle Francoise»	Пж,1778
39	9 Вариаций	C	264	315-d	на тему ариетты «Лизон спала»	Пж,1778
40	8 Вариаций	F	352	374-c	на тему марша Гретри из Оперы «Самнитские свадьбы»	В, 1781
41	6 Вариаций	F	398	416-e	на тему оперной Арии Паизиелло «Приветствую тебя, господин»	В, 1783
42	8 Вариаций	A	460	454-a	на тему оперной Арии Сарти «Как ягнёнок»	В, 1784
43	10 Вариаций	G	455		на тему Хора из Оперы Глюка «Наша глупая чернь думает»	В, 1784
44	12 Вариаций	B	500		на тему Allegretto	В, 1786
45	9 Вариаций	D	573		на тему Менуэта Дюпора	Пд, 1789
46	8 Вариаций	F	613		на тему песни Шака «Женщина – великолепнейшая штучка»	В, 1791
47	Каприччио (Фантазия)	C	395	300-g		Пж,1778
48	Фантазия	f		383-b	НЗ	В, 1782
49	Фантазия и Фуга	C	394	383-a		В, 1782
50	Фантазия	c	396	385-f	со скрипичной партией	В, 1782
51	Фантазия	d	397	385-g		В, 1782
52	Фантазия	c	475		посв. Терезе фон Траттнер	В, 1785

Четырёхручные клавирные сочинения и переложения (Прогулка III)

1	Соната	C	19-d		четырёхручная	Л, 1765
2	Соната	D	381	123-a	четырёхручная	3, 1772
3	Соната	B	358	186-c	четырёхручная	3, 1774
4	Соната	G	357	497-a	четырёхручная, НЗ	В, 1786
5	Соната	F	497		четырёхручная	В, 1786
6	Соната	C	521		четырёхручная	В, 1787
7	Соната	D	448	375-a	для 2-х клавиров	В, 1781
8	Соната	B		375-c	для 2-х клавиров, НЗ	В, 1781
9	Соната (Grave, Presto)	B		375-b	д/2-х клавиров, НЗ	В, 1781
10	Larghetto и Allegro	Es	б/н		д/2-х клавиров, НЗ	В, 1781
11	Allegro	c		426-a	д/2-х клавиров, НЗ	В, 1783
12	Фуга	c	426		для 2-х клавиров	В, 1783
13	5 Вариаций на тему Andante	G	501		четырёхручные	В, 1786
14	Adagio и Allegro	f	594		для механич. органа	В, 1790
15	Фантазия	F				
16	Andante	f	608		для механич. органа	В, 1791
17	Adagio и Рондо	F	616		для механич. органа	В, 1791
		c	617		д/ стеклянной гармо- ники, флейты, гобоя, скрипки, виолончели	В, 1791
		C				
18	Adagio	C	356	617-a	д/стеклянной гармоники соло	В, 1791

Клавирные [фортепьянные] Концерты (Прогулка IV)

1	Концерт	F	37		№1, Пастиччо	3, 1767
2	Концерт	B	39		№2, Пастиччо	3, 1767
3	Концерт	D	40		№3, Пастиччо	3, 1767
4	Концерт	G	41		№4, Пастиччо	3, 1767
5	Концерт	D	175		№5	3, 1773
6	Концерт	B	238		№6	3, 1776
7	Концерт	F	242		№7, «Лодрон», д/3-х клавиров	3, 1776
8	Концерт	C	246		№8, п/ графине Лютцов	3, 1776
9	Концерт	Es	271		№9, «Женом»	3, 1777
10	Концерт	Es	365	316-a	№10, для 2-х клавиров	3, 1779
11	Концерт	F	413	387-a	№11	В, 1782
12	Концерт	A	414	386-a	№12	В, 1782
13	Концерт	C	415	387-b	№13	В, 1783
14	Концерт	Es	449		№14, п/ Бабетте Плойер	В, 1784
15	Концерт	B	450		№15	В, 1784
16	Концерт	D	451		№16	В, 1784
17	Концерт	G	453		№17, п/ Бабетте Плойер	В, 1784
18	Концерт	B	456		№18, п/ Марии Парадиз	В, 1784
19	Концерт	F	459		№19	В, 1784
20	Концерт	d	466		№20	В, 1785
21	Концерт	C	467		№21, «Эльвира Мадиган»	В, 1785
22	Концерт	Es	482		№22	В, 1785

23	Концерт	A	488		№23	B, 1786
24	Концерт	c	491		№24	B, 1786
25	Концерт	C	503		№25	B, 1786
26	Концерт	D	537		№26, Коронационный	B, 1788
27	Концерт	B	595		№27	B, 1791
28	Рондо	D	382		«Концерт №28»	B, 1782
29	Рондо	A	386		д/ Концерта №12, К.414	B, 1782
30	3 Концерта	D	107	21-b	Обработка Сонат И.Х. Баха	Л, 1765

Сонаты для клавира и скрипки (Прогулка V)

1	Соната скр.	C	6		«Парижская»	З, 1762
2	Соната скр.	D	7		«Парижская»	Пж, 1763
3	Соната скр.	B	8		«Парижская»	Пж, 1763
4	Соната скр.	G	9		«Парижская»	Пж, 1764
5	Соната скр.	B	10		«Лондонская»	Л, 1764
6	Соната скр.	G	11		«Лондонская»	Л, 1764
7	Соната скр.	A	12		«Лондонская»	Л, 1764
8	Соната скр.	F	13		«Лондонская»	Л, 1764
9	Соната скр.	C	14		«Лондонская»	Л, 1764
10	Соната скр.	B	15		«Лондонская»	Л, 1764
11	Соната скр.	Es	26		«Гаагская»	Г, 1766
12	Соната скр.	G	27		«Гаагская»	Г, 1766
13	Соната скр.	C	28		«Гаагская»	Г, 1766
14	Соната скр.	D	29		«Гаагская»	Г, 1766
15	Соната скр.	F	30		«Гаагская»	Г, 1766
16	Соната скр.	B	31		«Гаагская»	Г, 1766
17	Соната скр.	C		46-d	СС	B, 1768
18	Соната скр.	F		46-e	СС	B, 1768
19	Соната скр.	G	301	293-a	«Пфальцская»	Мн, 1778
20	Соната скр.	Es	302	293-b	«Пфальцская»	Мн, 1778
21	Соната скр.	C	303	293-c	«Пфальцская»	Мн, 1778
22	Соната скр.	A	305	293-d	«Пфальцская»	Мн, 1778
23	Соната скр.	C	296		посв. Ауэрнхаммер	Мн, 1778
24	Соната скр.	e	304	300-c	«Пфальцская»	Пж, 1778
25	Соната скр.	D	306	300-l	«Пфальцская»	Пж, 1778
26	Соната скр.	B	378	317-d	посв. Ауэрнхаммер	З, 1779
27	Сонат. Allegro	B	372		д/ Брунетти	B, 1781
28	Соната скр.	G	379	373-a	посв. Ауэрнхаммер	B, 1781
29	Вариации	G	359	374-a	«Пастушка Селимена»	B, 1781
30	Вариации	g	360	374-b	«Ах, я потеряла своего возлюбленного»	B, 1781
31	Соната скр.	F	376	374-d	посв. Ауэрнхаммер	B, 1781
32	Соната скр.	F	377	374-e	посв. Ауэрнхаммер	B, 1781
33	Соната скр.	Es	380	374-f	посв. Ауэрнхаммер	B, 1781
34	Соната скр.	C	403	385-c	для Констанцы, НЗ	B, 1782
35	Соната скр.	C	404	385-d	для Констанцы, НЗ	B, 1782
36	Соната скр.	A	402	385-e	для Констанцы, НЗ	B, 1782
37	Соната скр.	B	454		для Стринназаки	B, 1784
38	Соната скр.	Es	481		для Фюрстенберга	B, 1785
39	Соната скр.	A	526			B, 1787
40	Соната скр.	F	547		для начинающих	B, 1788

Струнные Квартеты, Трио, Дуэты (Прогулки VII, VIII, IX)

1	Квартет струн.	G	80	73-f	№1	Лд, 1770
2	Дивертисмент	D	136	125-a	«Зальц. Симфония»	3, 1772
3	Дивертисмент	B	137	125-b	«Зальц. Симфония»	3, 1772
4	Дивертисмент	F	138	125-c	«Зальц. Симфония»	3, 1772
5	Квартет струн.	D	155	134-a	№2 «Миланский»	В, 1772
6	Квартет струн.	G	156	134-b	№3 «Миланский»	Мл, 1772
7	Квартет струн.	C	157		№4 «Миланский»	Мл, 1773
8	Квартет струн.	F	158		№5 «Миланский»	Мл, 1773
9	Квартет струн.	B	159		№6 «Миланский»	Мл, 1773
10	Квартет струн.	Es	160	159-a	№7 «Миланский»	Мл, 1773
11	Квартет струн.	F	168		№8 «Венский»	В, 1773
12	Квартет струн.	A	169		№9 «Венский»	В, 1773
13	Квартет струн.	C	170		№10 «Венский»	В, 1773
14	Квартет струн.	Es	171		№11 «Венский»	В, 1773
15	Квартет струн.	B	172		№12 «Венский»	В, 1773
16	Квартет струн.	d	173		№13 «Венский»	В, 1773
17	Квартет струн.	G	387		№14, посв. Гайдну	В, 1782
18	Квартет струн.	d	421	417-b	№15, посв. Гайдну	В, 1783
19	Квартет струн.	Es	428	421-b	№16, посв. Гайдну	В, 1783
20	Квартет струн.	B	458		№17, посв. Гайдну	В, 1784
21	Квартет струн.	A	464		№18, посв. Гайдну	В, 1785
22	Квартет струн.	C	465		№19, посв. Гайдну	В, 1785
23	Квартет струн.	D	499		№20, д/ Хофмейстера	В, 1786
24	Квартет струн.	D	575		№21 «Прусский»	В, 1789
25	Квартет струн.	B	589		№22 «Прусский»	В, 1790
26	Квартет струн.	F	590		№23 «Прусский»	В, 1790
27	Квартет струн.	Es	405		обработ. Фуг Баха	В, 1782
28	Дуэт (скр., альт)	G	423		для М. Гайдна	3, 1783
29	Дуэт (скр., альт)	B	424		для М. Гайдна	3, 1783
30	Трио струнное	B	266	271-f	«Дивертисмент»	3, 1777
31	Allegro стр. Трио	G		562-e	I вар. К. 563, НЗ	В, 1788
32	Трио струнное	Es	563		«Дивертисмент»	В, 1788
33	Обработка Фуг Баха и сыновей			404-a	+ 4 Адажио для струнного трио	В, 1782
34	Фуга двухголосн.	G	443	385-1	д/ двух скрипок	В, 1782
35	Адажио и Фуга	c	546		кварт. перелож. К. 426	В, 1788
36	Аллегро струн.	A		464-a	д/ квартета (К. 464)	В, 1785
37	Менуэт струн.	B		589-a	д/ квартета (К. 589)	В, 1790

Струнные Квинтеты (Прогулка IX)

1	Квинтет струн.	B	46		Переработан в К. 361	3, 1768
2	Квинтет струн.	B	174			3, 1773
3	Квинтет струн.	c	406	516-b		В, 1787
4	Квинтет струн.	g	516			В, 1787
5	Квинтет струн.	C	515			В, 1787
6	Квинтет струн.	D	593			В, 1790
7	Квинтет струн.	Es	614			В, 1791
8	Аллегро струн.	B		514-a	нач. Квинтета, НЗ	В, 1786
9	Аллегро струн.	C		515-c	нач. Квинтета, НЗ	В, 1786
10	Аллегро струн.	B		516-c	нач. Квинтета, НЗ	В, 1786

Клавирные Ансамбли (Прогулка VI)

1	Трио клавирное	B	254		№1, «Дивертисмент»	З, 1776
2	Трио клавирное	d	442		№3,	В, 1783
3	Трио клавирное	G	496		№2	В, 1786
4	Трио клавирное	Es	498		«Кегельбанное» (кларнет, альт, клавир)	В, 1786
5	Трио клавирное	B	502		№3	В, 1786
6	Трио клавирное	E	542		№4, посв. Пухбергу	В, 1787
7	Трио клавирное	C	548		№5	В, 1788
8	Трио клавирное	G	564		№6	В, 1788
9	Квартет клавир.	g	478			В, 1785
10	Квартет клавир.	Es	493			В, 1786
11	Квинтет клавир.	Es	452		(с гобоем, кларнетом, валторной, фаготом)	В, 1784

Ансамбли и Концерты с солирующими духовыми (Прогулка X)

1	Квартет флейтов.	D	285		для Де Жана	Мн, 1777
2	Квартет флейтов.	C		285-b	для Де Жана	Мн, 1778
3	Квартет флейтов.	G		285-a	для Де Жана	Мн, 1778
4	Квартет флейтов.	A	298		для Де Жана	Пж, 1778
5	Соната д/фагота	B	292	196-c	фагот, виолончель	Мх, 1775
6	Адажио д/3-х дух.	F	410	440-d	2бассетгорна, клар.	В, 178 ?
7	Адажио д/5-и дух.	B	411	440-a	3 бассетгорн.2клар.	В, 1783
8	5 Дивертисментов	B		439-b	2бассетгорна, фагот	В, 1783
9	Квартет гобойн.	F	370	368-b	для Рамма	Мх, 1783
10	Квинтет валторн.	Es	407	386-c	для Лойтгеба	В, 1782
11	Квинтет кларнет.	A	581		для Штадлера	В, 1789
12	Квинтет кларнет.	F		580-b	для Штадлера, НЗ	В, 1789
13	12 Дуэтов	C	487	496-a	д/2-х валторн	В, 1786
14	Концерт д/фагота	B	191	186-e		З, 1774
15	Концерт д/гобоя	F	293	416-f	фрагмент НЗ	В, 1783
16	Концерт для арфы и флейты	C	299	297-c	для герцога де Гина	Пж, 1778
17	Концерт д/флейты	G	313	285-c	для Де Жана	Мн, 1778
18	Концерт д/флейты	D	314	285-d	д/гобоя ?	Мн, 1778
19	Анданте д/флейты	C	315	285-e	для Де Жана	Мн, 1778
20	Рондо д/валторны	Es	371		для Лойтгеба	В, 1781
21	Концерт д/валторны	D	412	386-b	№1, НЗ	В, 1782
22	Концерт д/валторны	Es	417		№2, д/ Лойтгеба	В, 1783
23	Концерт д/валторны	Es	447		№3, д/ Лойтгеба	В, 1783
24	Концерт д/валторны	Es	495		№4, д/ Лойтгеба	В, 1786
25	Анданте д/валторны	E		Anh.98	II часть д/К.412?	В, 1782
26	Рондо д/валторны	D	514		№5, д/ Лойтгеба	В, 1787
27	Концерт д/кларнета	A	622		для Штадлера	В, 1791
28	Адажио л/англ. рожка	C		580-a		В, 1789
29	Симфония – кончертанта	Es		297-b	солир. флейта, вал- торна, фагот, гобой	Пж, 1778
30	«Музыкальная шутка», секстет д/стр. квартета, 2-х валторн	F	522		Секстет «Деревен- ские музыканты»	В, 1787

Концерты для скрипки с оркестром (Прогулка XI)

1	Концерт для скрипки	B	207		№1	3,1775
2	Концерт для скрипки	D	211		№2	3,1775
3	Концерт для скрипки	G	216		№3, Страсбургский	3,1775
4	Концерт для скрипки	D	218		№4	3,1775
5	Концерт для скрипки	A	219		№5 «Турецкий»	3,1775
6	Концерт для скрипки	D		271-a	№7, СС	3,1777
7	Концерт для скрипки	Es	268	365-b	№6, СС	3,1780
8	Адажио для скрипки	E	261		для Конц. №5	3,1776
9	Рондо для скрипки	B	269	261-a	для Конц. №1	3,1776
10	Рондо для скрипки	C	373		для Брунетти	B, 1781
11	Анданте для скрипки	A	470		для Конц. №4?	B, 1785
12	Концертоне д/2-х скрип.	C	190	166-b		3,1773
13	Концертная симфония для скрипки и альта	Es	364	320-d		3,1779
14	Allegro Концерта д/ скрипки, альта, виолонч.	A		320-e	НЗ	3,1779
15	Allegro Концерта, НЗ	D		315-f	д/ скрипки, фо-но	3,1779

Серенады (Прогулка XII)

1	Кассация д/с. оркестра	D	100	62-a	д/Университета	3, 1769
2	Кассация д/с. оркестра	G	63		д/Университета	3, 1769
3	Кассация д/с. оркестра	B	99	63-a	д/Университета	3, 1769
4	Серенада д/с. оркестра	D	185	167-a	д/Андреттера	B, 1773
5	Серенада д/с. оркестра	D	203	189-b	Посв. Коллоредо	3, 1774
6	Серенада д/с. оркестра	D	204	213-a	Посв. Коллоредо	3, 1775
7	Серенада д/2-х оркестров	D	239		Новогодняя	3, 1776
8	Серенада д/с. оркестра	D	250	248-b	«Хаффнер»	3, 1776
9	Серенада (4 контрданса)	F	101	250-a	д/Университета	3, 1776
10	Ноктюрн д/4-х оркестров	D	286	269-a	Новогодний	3, 1777
11	Серенада д/с. оркестра	D	320		С почтов. рождом	3, 1779
12	Серенада д/13-и духовых	B	361	370-a	«Gran partita»	Mx, 1781
13	Серенада д/8-и духовых	Es	375		д/Терезы Вутка	B, 1781
14	Серенада д/8-и духовых	c	388	384-a	«Ночная музыка»	B, 1782
15	Серенада д/стр. квартета? («Маленькая ночная сер.»)	G	525		В честь 5-летия свадьбы	B, 1787

Дивертисменты, Марши и танцевальная музыка (Прогулки XII, XIII)

1	Дивертисмент д/с. орк.	Es	113		«Concerto»	Мл, 1771
2	Дивертисмент д/с. орк.	D	131			3, 1772
3	Дивертисмент д/дух. ансам.	B	186	159-b		Мл, 1773
4	Дивертисмент д/дух. ансам.	Es	166	159-d		3, 1773
5	Дивертисмент д/дух. ансам.	C	187	159-e	Конногвард.	?, 1773?
6	Дивертисмент д/дух. ансам.	C	188	240-b	Конногвард.	3, 1776
7	Дивертисмент д/симф. орк.	D	205	173-a		B, 1773
8	Дивертисмент д/дух. ансам.	Es		196-e		Mx, 1775
9	Дивертисмент д/дух. ансам.	B		196-f		Mx, 1775
10	Дивертисмент д/дух. ансам.	F	213		Застольный	3, 1775
11	Дивертисмент д/дух. ансам.	B	240		Застольный	3, 1776
12	Дивертисмент д/дух. ансам.	Es	252	240-a	Застольный	3, 1776
13	Дивертисмент д/симф. орк.	D	251		д/Наннерль	3, 1776

14	Дивертисмент д/симф.орк.	F	247		д/ Лодрон	3,1776
15	Дивертисмент д/дух.анс.	F	253		Застольный	3,1777
16	Дивертисмент д/дух.анс.	B	270		Застольный	3,1777
17	Дивертисмент д/дух.анс.	Es	289	271-g	Застольный	3,1777
18	Дивертисмент д/симф.орк.	B	287	271-b	д/Лодрон	3, 1777
19	Дивертисмент д/симф.орк.	F	288	271-h	НЗ, д/Лодрон	3,1777
20	Дивертисмент д/симф.орк.	D	334	320-b	д/Робинига	3, 1779
21	«Музыкальная галиматъя»	D	32		18 пьес д/орк.	Г,1766
22	Марш д/оркестра	D	62		д/Кассац.К.100	3,1769
23	Марш д/оркестра	D	189	167-b	д/Серен.К.185	В,1773
24	Марш д/оркестра	D	290	173-b	д/Див.К.205	В,1773
25	Марш д/оркестра	D	237	189-c	д/Серен.К.203	3,1774
26	Марш д/оркестра	D	215	213-b	д/Серен.К.204	3,1775
27	Марш д/оркестра	C	214		д/Кассац.К.102	3,1775
28	Марш д/оркестра	F	248		д/Див. К.247	3,1776
29	Марш д/оркестра	D	249		д/Серен.К.250	3,1776
30	2 Марша д/оркестра	D	335	320-a	д/Серен.К.320	3,1779
31	Марш д/оркестра	D	445	320-c	д/Див. К.334	3, 1779
32	2 Марша д/оркестра	C	408	383-e		В,1782
33	Марш д/оркестра	D	544			В,1788
34	7 Менуэтов д/оркестра	G	65a	61-b		3, 1769
35	Менуэт д/оркестра	D	64		СС	3,1769
36	Симфония-Менуэт д/о.	C	409	383-f		В,1782
37	19 Менуэтов д/оркестра	C	103	61-d		3, 1769
38	6 Менуэтов д/оркестра	C	104	61-e		3,1769
39	6 Менуэтов д/оркестра	D	105	61-f		3, 1769
40	2 Менуэта д/оркестра	A		61-g		3, 1769
41	6 Менуэтов д/оркестра	C		61-h		3, 1769
42	Менуэт д/оркестра	Es	122	73-t		Б, 1770
43	6 Менуэтов д/оркестра	D	164	130-a		3, 1772
44	16 Менуэтов д/оркестра	C	176			3, 1773
45	3 Менуэта д/оркестра	D	363			3, 1780
46	5 Менуэтов д/оркестра	C	461	448-a		В, 1784
47	12 Менуэтов д/оркестра	C	568			В, 1788
48	12 Менуэтов д/оркестра	D	585			В, 1789
49	6 Менуэтов д/оркестра	C	599			В, 1791
50	4 Менуэта д/оркестра	A	601			В, 1791
51	2 Менуэта д/оркестра	B	604			В, 1791
52	6 Немецких танцев д/о	D	509			Пр,1787
53	6 Немецких танцев д/о	C	536			В,1788
54	6 Немецких танцев д/о	B	567			В, 1788
55	6 Немецких танцев д/о	D	571			В, 1789
56	12 Немецких танцев д/о	C	586			В, 1789
57	6 Немецких танцев д/о	C	600			В, 1791
58	4 Немецких танца д/о	B	602			В, 1791
59	3 Немецких танца д/о	D	605			В, 1791
60	6 Лендлеров д/о	B	606			В, 1791
61	Немецкий танец д/о	C	611			В, 1791
62	Увертюра и 3 Контрданса	D	106	588-a		В, 1790
63	Контрданс д/о	B	123	73-g		Б, 1770

64	Контрданс д/о	G	267	271-с		3, 1777
65	Гавот д/о	B	300			Пж, 1778
66	6 Контрдансов д/о	C	462	448-b		B, 1784
67	2 Менуэта с Контрдансами	F	463	448-с		B, 1784
68	9 Контрдансов и Кадрилей	D	510			B, 1787
69	Контрданс «Гроза» д/о	D	534			B, 1788
70	Контрданс «Битва» д/о	C	535			B, 1788
71	3 Контрданса д/о	C		535-a		B, 1788
72	2 Контрданса д/о	B	565			B, 1788
73	Контрданс «Победа героев Кобурга» д/о	C	587			B, 1790
74	2 Контрданса д/о	D	603			B, 1791
75	Контрданс «Триумф женщины» д/о	Es	607			B, 1791
76	5 Контрдансов д/о	C	609			B, 1791
77	Контрданс «Злые девушки» д/о	G	610			B, 1791
78	«Охота» («La Chasse»)	A		320-f	д/дивертисм.	3, 1779
79	Пантомима «Арлеки-нада»	D	446	416-d		B, 1783
80	Балет «Ревность в серале»			Anh. 109		Мл, 1773
81	Балет «Безделушки»	C		299-b		Пж, 1778
82	Балетная музыка к Опере «Идомей»		367			Мх, 1781

Симфонии (Прогулка XIV)

1	Симфония	Es	16		№1	Л, 1764
2	Симфония	D	19		№4	Л, 1765
3	Симфония	F		19-a		Л, 1765
4	Симфония	B	22		№5, «Гагская»	Г, 1765
5	Симфония	F	43		№6	B, 1767
6	Симфония	F	76	42-a		B, 1767
7	Симфония	D	45		№7	B, 1768
8	Симфония	G	45-a		«Ламбахская»	B, 1768
9	Симфония	B	45-b		«Кавалер»	B, 1768
10	Симфония	D	48		№8	B, 1768
11	Симфония	C	73	75-a	№9	B, 1771
12	Симфония	G	74		№10	B, 1770
13	Симфония	B	74-g			B, 1771
14	Симфония	F	75			3, 1771
15	Симфония	D	81	73-I		P, 1770
16	Симфония	D	84	73-q	№11	P, 1770
17	Симфония	D	95	73-n		P, 1770
18	Симфония	C	96	111-b	CC	Мл, 1771
19	Симфония	D	97	73-m	CC	P, 1770
20	Симфония	F	98		CC	Мл, 1771
21	Симфония	G	110	75-b	№12	3, 1771
22	Симфония	F	112		№13	3, 1771
23	Симфония	A	114		№14	3, 1771
24	Симфония	G	124		№15	3, 1772

25	Симфония	C	128		№16	3, 1772
26	Симфония	G	129		№17	3, 1772
27	Симфония	F	130		№18	3, 1772
28	Симфония	Es	132		№19	3, 1772
29	Симфония	D	133		№20	3, 1772
30	Симфония	A	134		№21	3, 1772
31	Симфония	D	161	141-a	Ув. «Сон Сципиона»	3, 1772
32	Симфония	D	163	141-a	Финал к К.161	3, 1772
33	Симфония	C	162		№22	3, 1773
34	Симфония	D	181	162-b	№23	3, 1773
35	Симфония	B	182	166-c	№24	3, 1773
36	Симфония	g	183		№25	3, 1773
37	Симфония	Es	184	166-a	№26	3, 1773
38	Симфония	G	199	162-a	№27	3, 1773
39	Симфония	C	200	173-e	№28	3, 1773
40	Симфония	A	201	186-a	№29	3, 1774
41	Симфония	D	202	186-b	№30	3, 1774
42	Симфония	D	297	300-a	№31, «Парижская»	Пж, 1778
43	Симфония	G	318		№32, «Увертюра»	3, 1779
44	Симфония	B	319		№33	3, 1779
45	Симфония	C	338		№34	3, 1780
46	Симфония	D	385		№35, «Хаффнер»	В, 1782
47	Симфония	C	425		№36, «Линцская»	Лц, 1783
48	Симфония	G	444	425-a	№37, вст. к Симф. М.Гайдна	Лц, 1783
49	Симфония	D	504		№38, «Пражская»	В, 1786
50	Симфония	Es	543		№39	В, 1788
51	Симфония	g	550		№40	В, 1788
52	Симфония	C	551		№41, «Юпитер»	В, 1788
53	Presto симф	D	120	111-a	К Ув. «Асканий в Альбе»	Мл, 1771
54	Финал симф	C	102	213-c		3, 1775
55	Увертюра	B		311-a		Пж, 1778

Масонские сочинения (Прогулка XV)

1	Песня «Союз нерасторжимый»	D	148	125-h		3, 1772
2	Музыка к драме «Тамос, король Египта»			173-d	I этап	В, 1773
3	Духовная немецкая песня «О, агнец божий, твоя жизнь»	F	345	336-a	II этап	3, 1779
4	Духовная немецкая песня «Когда из Египта народ Израиля»	C	343	336-c		3, 1779
5	Кантата «Тебе, душа Мироздания, о Солнце»	Es	429	420-a	НЗ	В, 1783
6	Песня «Путь подмастерья»	B	468			В, 1785
7	Кантата «Радость масона»	Es	471		для тенора и мужск. хора	В, 1785

8	«Масонская траурная музыка» д/с. оркестра	с	477			В, 1785
9	Масонская песня «К открытию ложи»	В	483			В, 1785
10	Масонская песня «К закрытию ложи»	G	484			В, 1785
11	Кантата «Вы, чествующие создателя беспредельного Мироздания»	С	619		для тенора соло и ф-но	В, 1791
12	Маленькая масонская Кантата	С	623			В, 1791

Мессы, Кюрие и церковные Сонаты (Прогулка XVI)

1	Кюрие	F	33			Пж, 1766
2	Месса – brevis	G	49	47-d		В, 1768
3	Месса – brevis	d	65	61-a		3, 1769
4	Месса	С	66		«Dominicus»	3, 1769
5	Кюрие	G	89	73-k	д/пяти сопрано	Р, 1770
6	Месса – brevis	G	140			3, 1770
7	Месса торжеств.	с	139	114-a		3, 1768?
8	Месса – brevis	С	115	166-d	НЗ	3, 1773
9	Месса – brevis	F	116	90-a	НЗ	3, 1771
10	Кюрие	d	90		НЗ	3, 1771
11	Кюрие	С	221	93-b		3, 1771
12	Месса торжеств.	С	167		«Троицкая»	3, 1773
13	Месса – brevis	F	192	186-f	«Credo-credo»	3, 1774
14	Кюрие	D	91	186-i		3, 1774
15	Месса – brevis	D	194	186-h		3, 1775
16	Месса – brevis	С	220	196-b	«Воробьиная»	Мх, 1776
17	Месса – longa	С	262	246-a		3, 1776
18	Месса – brevis	С	257		«Credo-Messe»	3, 1776
19	Месса – brevis	С	258		«Spaur-Messe»	3, 1776
20	Месса – brevis	С	259		«с орган. соло»	3, 1776
21	Месса – brevis	В	275	272-с	обетная	3, 1777
22	Кюрие	Es	322		обетный	Мн, 1778
23	Месса	С	317		Коронационная	3, 1779
24	Месса торжеств.	С	337			3, 1780
25	«Мюнхенский Кюрие»	d	341	368-a		Мх, 1781
26	Месса большая	с	427	417-a	«Больш. Месса» НЗ	В, 1783
27	Кантата «Кающийся Давид»	с	469		на основе К.427 (+ 2 Арии)	В, 1785
28	Церковн. Соната	Es	67	41-h		3, 1767
29	Церковн. Соната	В	68	41-I		3, 1767
30	Церковн. Соната	D	69	41-k		3, 1767
31	Церковн. Соната	D	144	124-a		3, 1772
32	Церковн. Соната	F	145	124-b		3, 1772
33	Церковн. Соната	В	212			3, 1775

34	Церковн. Соната	G	241			3, 1776
35	Церковн. Соната	F	224	241-a		3, 1776
36	Церковн. Соната	A	225	241-b		3, 1776
37	Церковн. Соната	F	244			3, 1776
38	Церковн. Соната	D	245			3, 1776
39	Церковн. Соната	C	263			3, 1776
40	Церковн. Соната	G	274	271-d		3, 1777
41	Церковн. Соната	C	278	271-e		3, 1777
42	Церковн. Соната	C	329	317-a		3, 1779
43	Церковн. Соната	C	328	317-c		3, 1779
44	Церковн. Соната	C	336	336-d		3, 1780

Церковные сочинения (Прогулка XVII)

1	Литания Lauretanae		B	109	74-e		3, 1771
2	Литания Свят. Причастия		B	125			3, 1772
3	Литания Lauretanae		D	195	186-d		3, 1774
4	Литания «к Таинству Святых даров»		Es	243			3, 1776
5	«Dixit» и «Magnificat»		C	193			3, 1774
6	Вечерня		C	321			3, 1779
7	Вечерня		C	339			3, 1780
8	Антифон «Regina coeli»		C	108	74-d		3, 1771
9	Мотет «Regina coeli»		B	127			3, 1772
10	Антифон «Regina coeli»		C	276	321-b		3, 1779
11	Мотет «Бог-прибежище наше»		B	20			Л, 1765
12	Мотет «Exultate, jubilate»		F	165	158-a		Мл, 1773
13	Мотет «Te Deum»		C	141	66-b		3, 1769
14	Мотет «Miserere»		C	85	73-g		Б, 1770
15	Антифон «Cibavit eos»		C	44	73-u		Б, 1770
16	Антифон «Quaerite primum»		C	86	73-v		Б, 1770
17	Мотет «Ergo interest»		C	143	73-a		Мл, 1770
18	Мотет «Tantum ergo»		B	142	CC		3, 1774
19	Мотет «Tantum ergo»		D	197	CC		3, 1776
20	Мотет «Ave verum»		D	618			В, 1791
21	Офферторий «Scande coeli»		C	34			Мх, 1767
22	Офферторий «Veni Sancte»		C	47			В, 1768
23	Офферторий «Inter natos»		G	72	74-f		3, 1771
24	Офферторий «Benedictus sit Deus»		C	117	66-a		3, 1769
25	Офферторий «Sub tuum praesidium»		F	198	158-b		Мл, 1773
26	Офферторий «Misericordias Domini»		d	222	205-a		Мх, 1775
27	Офферторий «Alma Dei»		F	277	272-a		3, 1777
28	Градуал «Sancta Maria»		F	273			3, 1777
29	Офферторий «Venite, populi»		D	260	248-a		3, 1776
30	Osanna		C	223	166-e	НЗ	3, 1773?
31	Lacrimosa, CC		g		93-c	НЗ	3, 1771
32	А. Квием		d	626		НЗ	В, 1791

Концертные Арии, вокальные Ансамбли и Песни (Прогулка XVIII)

1	А. «Иду, охваченный гневом»	С	21	19-с	д/ тенора, К	Л, 1765
2	А. «Когда хранили верные»	А	23		д/ сопрано	Г, 1766
3	Р. «Or che dover» и А. «Tali e cotanti sono»	С	36	33-и	д/ тенора, К	3, 1766
4	Р. «A Berenice» и А. «Sol nascente»	С	70	61-с	д/ сопрано, К	3, 1769
5	А. «Ah, più tremar»	F	71		д/ тенора, К	3, 1769
6	Р. «Горе мне» и А. «Несчастный мальчишка»	С	77	73-е	д/ сопрано, К	Мл, 1770
7	А. «Из сострадания, кумир мой дорогой»	Es	78	73-б	д/ сопрано, К	Мл, 1770
8	А. «Среди тревог»	С	88	73-с	д/ сопрано, К	Мл, 1770
9	Р. «Oh, temerario Arbace!» и А. «Ради отеческого объятия»	Es	79	73-д	д/ сопрано, К СС	Мл, 1770
10	А. «Если смелость и надежда»	F	82	73-с	д/ сопрано, К	Мл, 1770
11	А. «Если вся моя боль»	Es	83	73-р	д/ сопрано, К	Мл, 1770
12	А. «Меня не заботит чувство»	E		74-б	д/ сопрано, К	Мл, 1771
13	А. «Ах, поведай правду, о боже» (с сопр. клавира)	A	178	125- -i	д/ сопрано, К	3, 1772
14	А. «Так чудовищна судьба»	D	209		д/ тенора, В	3, 1775
15	А. «С почтением и уважением»	С	210		д/ тенора, В	3, 1775
16	А. «У вас верное сердце»	G	217		д/ сопрано, В	3, 1775
17	Р. «Дух блаженный» и А. «Я покидаю тебя»	F	255		д/ альты, В	3, 1776
18	А. «Клариче, дорогая невеста моя»	D	256		д/ тенора, В	3, 1776
19	Р. «Ах, я предчувствовала это», А. «Ah, t'invola» и Каватина «Deh, non varcar»	С	272		д/ сопрано, В, п/Ж. Душек	3, 1777
20	Р. «Алькандро, я признаюсь» и А «Не знаю, откуда придёт»	g С	294		д/ сопрано, К п/А. Вебер	Мн, 1778
21	А. «Если устам моим не веришь»	В	295		д/ тенора, К п/А. Раафу	Мн, 1778
22	Р. «Vasta, vincesti» и А. «Ах, не покидай меня»	Es	486-	295- -а	д/ сопрано п/Д. Вендлинг	Мн, 1778
23	Р. «Народы Фессалии» и А. «Io non chiedo, eterni Dei»	с	316	300- -б	д/ сопрано, К п/А. Вебер	Пж, 1778
24	А. «Придите вы, дерзкие грешники»	В	146	317- -б	д/ сопрано	3, 1779
25	Р. «Но что там свершилось, о звёзды» и А. «Speravi vicino»	С	368		д/ сопрано, К п/Э. Вендлинг	Мх, 1781
26	Р. «Несчастливая, где я» и А. «Ah, non son'io che parlo»	Es	369		д/ сопрано, К п/Паумгартен	Мх, 1781
27	Р. «К этой груди припади» и А. «Час, когда небо мне тебя возвращает»	F	374		д/ сопрано, К п/Чеккарелли	В, 1781
28	А. «Любви небесное чувство» (с сопр. клавира)	A	119	382- -h	д/ сопрано	В, 1782

29	А. «Где взять слова»	G	383		д/сопрано, К	В,1782
30	А. «Верю в тебя, о супруг любимый»	C	440	383- -h	д/сопрано, К п/Констанце	В,1782
31	Р. «Моя обожаемая надежда» и А. «Ах, не знаешь ты, какая мука» (рондо)	C	416		д/сопрано, К п/А.Вебер	В,1783
32	А. «Если б мне нужно было одолеть 1000 драконов»	D	435	416- -b	д/тенора, В	В,1783
33	А. «Мужчины всегда норовят украдкой полакомиться»	F	433	416- -c	д/баса, В	В,1783
34	А. «Желала правды для тебя»	A	418		д/сопрано, В п/А.Вебер	В,1783
35	А. «Нет-нет, ты не способен»	C	419		д/сопрано, В п/А.Вебер	В,1783
36	А. «Из состраданья не волнуйте»	Es	420	421- -a	д/тенора, В	В,1783
37	Р. «Итак, ты изменила» и А. «Aspri gimorsi atosi»	F	432	425- -b	д/баса, К п/Л.Фишеру	В,1783
38	Р. «Несчастный, во сне иль наяву» и А. «Auga,che intorno»	Es	431		д/тенора, К	В,1783
39	Р. Или и Идаманта «Не страшись, прекрасный друг»	C	490		д/тенора, В	В,1786
40	Р. «Как я тебя забуду» и А.(рондо) «Не страшись, прекрасный друг» (орк.+ фо-но)	C	505		д/сопрано, К п/С.Стораче	В,1786
41	Р. «Алькандро, я признаюсь» и А.«Не знаю, откуда придёт»	C	512		д/баса, К п/Л.Фишеру	В,1787
42	А. «Когда тебя покидаю»	Es	513		д/баса, В	В,1787
43	Р. «Прекрасная моя любовь» и А. «Останься, о дорогая»	C	528		д/сопрано, К п/Ж.Душек	П,1787
44	А. «Ах, если бы в небе благодатные звёзды»	F	538		д/сопрано п/А.Вебер	В,1788
45	А. «Пожалуй, я хотел бы быть императором»	A	539		д/баса	В,1788
46	Ариетта «Целование руки»	F	541		д/баса, В	В,1788
47	А. «Cara, se le mie repe»	Es	б/н		д/сопрано, К	В,1789
48	А. «Любимому, которого ты боготворишь» (рондо)	F	577		д/сопрано, В	В,1789
49	А. «Высокий ум и благородное сердце»	B	578		д/сопрано, В п/Л.Вильнёв	В,1789
50	Ариетта «Чувствую радостное волнение в крови»	G	579		д/сопрано, В п/Феррарези	В,1789
51	А. «Уже смеется прелестная весна»	B	580		д/сопрано, В п/Ж.Вебер	В,1789
52	А. «Кто знает, каким будет»	C	582		д/сопрано, В	В,1789
53	А. «Опасно, но что делать?»	Es	583		д/сопрано, В	В,1789
54	А. «Обратите взор к нему»	D	584		д/баса, В	В,1789
55	А. «Милые женщины» (рондо)	Es		584- -a	д/сопрано	В,1789

56	А. «Этой прекрасной рукой»	D	612		д/баса, К	В,1791
57	А. «Io ti lascio, oh cara, addio»	Es		621- -a	д/баса	В,1791
58	А.«Cara la dolce fiamma» и 19 колоратурных Каденций к оперным Ариям И.Х.Баха	C		293- -e	д/сопрано	Мн,1778
59	Дуэт Бельмонта и Педрилло	Es	389		д/2-х теноров	В, 1782
60	«Welch angstliches Beben» Дуэт Идаманта и Илии «Объ- яснить тебе не в силах я»	A	489		доп. к К.384 д/сопрано и тенора, В	В,1786
61	Дуэт «Теперь, милая бабёнка, иди со мной»	F	625	592- -a	д/сопрано и баса	В,1791
62	Т. «Великое царство амазонок»	B	434	424- -b	д/тенора и 2-ух басов,В	3,1783
63	Н. «Вот то жестокое мгнове- нье»	F	436		д/баса и 2-х сопрано	В,1783
64	Н. «Молча жаловаться буду»	C	437		д/баса и 2соп.	В,1783
65	Н.«Если очень далеко ты от меня»	Es	438		д/баса и 2соп.	В,1783
66	Н. «Две милые питомицы»	F	439		д/баса и 2соп.	В,1783
67	Н. «Очи милые, очи прекрасные»	F	346		д/баса и 2соп.	В,1783
68	Т. «Ленточка»	G	441		д/б, т., сопр.	В,1783
69	Т. «Любимые девушки»	G		441- -c	д/сопрано, тен.,баса	В,1783
70	Т. «Mandina amabile»	A	480		д/с.,т.,баса,В	В,1785
71	Квартет «Dite almeno»	Es	479		д/с.,т.,2басов	В,1785
72	Т. «Грации обманутые твои»	B	532		д/с.,т., баса	В,1787
73	Канцонетта «Больше не встретятся»	B	549		д/баса,2 соп.	В,1788
74	Хор «Живём счастливые»	G	615		В	В,1791
75	Квартет «Дорогой мой Жевок и Глоток»	Es		571- -a	д/2-х сопрано, тенора,баса	В,1789
1	4 Канона	A	89	73-i		Р,1770
2	5 Канонов	F	89-a	73-г		Р,1770
3	К. «Sie ist dahin»	Es	229	382-		В,1782
4	К. «Selig alle»	C	230	-a,b		В,1782
5	К. «Leck mich im Arsch»	B	231	-c		В,1782
6	К. «Leck mir»	B	233	-d		В,1782
7	К. «Bei der Hitz»	G	234	-e		В,1782
8	К. «Laßt uns ziehn»	D	347	-f		В,1782
9	К. «V'amo di coro»	G	348	-g		В,1782
10	К. «Heiterkeit»	F	507			В,1786
11	К. «Auf das Wohl»	F	508			В,1786
12	8 Канонов	C		508- -a		В,1786
13	К. «Lieber Freistädler»	G	232			В,1787
14	2 двойных Канона		228			В,1787
15	К. «Alleluja»	C	553			В,1788
16	К. «Ave Maria»	F	554			В,1888
17	К. «Lacrimoso son io»	C	555			В,1788

18	К. «G'rechtelt's enk»	G	556			B,1788
19	К. «Nascoso»	As	557			B,1788
20	К. «Gehn ma in Prada»	C	558			B,1788
21	К. «Difficile lectu»	G	559			B,1788
22	К. «O du eselhafter Peierl»	F	560			B,1788
23	К. «O du eselhafter Martin»	F		560b		B,1788
24	К. «Vona poх»	A	561			B,1788
25	К. «Caro, bell 'idol mio»	A	562			B,1788
26	Канон без текста	B		562-	4-хголосный	B,1788
27	Канон без текста	F		- a,b	4-хголосный	B,1788
28	Канон без текста	C		-c	4-хголосный	B,1788
1	П. «К радости»	F	53	43-b		O,1767
2	П. «Розы этих щёчек милых»	A	52	46-c		B,1768
3	П. «Пускай мрачен я, мой друг»	F	147	125- -g		3,1772
4	П. «Вы, птички, каждый год»	C	307			Mн.1777
5	П. «Как-то раз одинокий, печальный»	As	308	295- -b		Mн,1778
6	П. «Величья блеск смутить не может»	F	392	340- -a		3,1780
7	П. «Немая грусть»	B	391	340- -b		3,1780
8	П. «Путь мой тяжёл»	d	390	-c		3,1780
9	П. «Довольство жизнью»	G	349	367- -a, -b	п/Д.Вендлинг	Mх,1781
10	П. «О цитра ты моя»	C	351		п/Д.Вендлинг	Mх,1781
11	П. «Волшебник»	g	472			B,1785
12	П. «Умиротворение»	B	473			B,1785
13	П. «Обманутый мир»	G	474			B,1785
14	П. «Фиалка»	G	476			B,1785
15	П. «Песнь о свободе»	F	506			B,1786
16	П. «Старуха»	e	517			B,1787
17	П. «Тайна»	F	518			B,1787
18	П. «Прощальная песнь»	f	519			B,1787
19	П. «Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного»	c	520			B,1787
20	П. «Вечерние думы»	F	523			B,1787
21	П. «К Хлое»	Es	524			B,1787
22	П. «На день рождения маленького Фридриха»	F	529			Пр,1787
23	П. «Сновидение»	Es	530		п/Г.Жакену	Пр,1787
24	П. «Маленькая пряжа»	C	531			B,1787
25	П. «Тоска по весне»	F	596			B,1791
26	П. «Приход весны»	Es	597			B,1791
27	П. «Детские игры»	A	598			B,1791
28	П. «Величие души»	B	149	125-	CC	3.1772
29	П. «Тайная любовь»	G	150	-d,e	CC	3,1772
30	П. «Благодарумие»	F	151	-f	CC	3,1772

31	П. «Покой, словно прежде»	F	152	210a	СС	3,1775?
32	П. «Песня в честь героев Гибралтара»	D		386-d	НЗ (сопровождение)	В, 1782
33	П. «Песня по случаю выступления на поле боя»	A	552			В,1788
34	Сольфеджио /драспеваний	C	393	385b	Д/Констанцы	В,1782

Оперы, Оратории и Театральные Серенады (Прогулки XIX, XX, XXI, XXII, XXIII)

1	Оратория «Долг первой заповеди»	C	35			3, 1767
2	Латинская комедия «Аполлон и Гиацинт»	D	38			3, 1767
3	Кантата (Оратория) «Погребальная музыка»	C	42	35-a		3, 1767
4	Опера-buffa «Мнимая простушка»	D	51	46-a		В, 1768
5	Зингшпиль «Бастьенн и Бастьенна»	G	50	46-b		В, 1768
6	Опера-seria «Митридат, царь Понтийский»	D	87	74-a		Мл,1770
7	Оратория «Освобождённая Ветулия»	d	118	74-c		3, 1771
8	Театральная Серенада «Асканий в Альбе»	D	111			Мл,1771
9	Театральная Серенада «Сон Сципиона»	D	126			3, 1772
10	Опера-seria «Луций Сулла»	D	135			Мл,1772
11	Опера-buffa «Мнимая садовница»	D	196			Мх,1775
12	Драматическая пастораль «Король-пастух»	C	208			3, 1775
13	Оперетта «Заида», НЗ	D	344	336-b		3, 1779
14	Опера-seria «Идоменей»	D	366			Мх,1780
15	Зингшпиль «Похищение из сераля»	C	384			В, 1782
16	Опера-buffa «Каирский гусь», НЗ	A	422			3, 1783
17	Опера-buffa «Обманутый жених»НЗ	D	430	424-a		3, 1783
18	Опера-buffa «Директор театра»	C	486			В, 1786
19	Опера-buffa «Свадьба Фигаро»	D	492			В, 1786
20	Опера «Дон-Жуан»	d	527			В, 1787
21	Опера «Так поступают все»	C	588			В, 1790
22	Опера-seria «Милосердие Тита»	C	621			В, 1791
23	Зингшпиль «Волшебная флейта»	Es	620			В, 1791
24	Обработка Оратории Генделя «Ацис и Галатей»		566			В, 1788
25	Обработка Оратории Генделя «Мессия»		572			В, 1788
26	Обработка Оратории Генделя «Праздник Александра»		591			В, 1790
27	Обработка Оратории Генделя «Ода Святой Цецилии»		592			В, 1790

В списке перечислены лишь те сочинения, которые можно реально прослушать в записи (MP3, CD, аудиокассеты, пластинки). Всего их – 670.

В список не вошли сочинения, авторство которых точно не принадлежит Моцарту, что доказано лишь недавно, поэтому некоторые из них раньше можно было услышать в записи. В настоящее время они не исполняются. Это: Псалм «*De profundis clamavi*», К.93 (соч. К.Г.Ройтера), Офферторий «*Sub expositio venerabili*», К.177 (соч. Л.Моцарта), Офферторий «*Benedicite angeli*», К.342 (соч. Л.Моцарта), Кюге C-dur, К.221 (соч. Ройтера), Гимны КК. 324, 325, 326 (соч. Эберлина), Гимн «*Adoramus Те*», К.327 (соч. Гаспарини), Симфония №3, Es-dur, К.18 (соч. К.Ф.Абеля), Фуга для оркестра К.291 (соч. М.Гайдна), Каноны КК. 226, 227, 235. Записанные рукой Моцарта, все эти сочинения являлись для него учебными пособиями по композиции.

Остальные творения (около 200) не исполняются, так как представляют собою или очень короткие фрагменты, или непригодные для исполнения эскизы (с невыписанной партией сопровождения, с неизвестным составом исполнителей), или слишком сомнительные сочинения (например, «Романтические Сонаты» КК. 55–60, Симфония №2 Es-dur, К.17, Мотет «*Salva Regina*» К.92 и многие другие), авторы которых остаются неизвестными.

Наконец, большая часть сочинений Моцарта (не менее 100 опусов), названия которых известны по письмам и спискам Леопольда и Вольфганга (например, музыка в драме Геммингена «Семирамида», многие ранние Симфонии, церковные сочинения, Арии, Танцы), утеряна.

В последние годы найдено около 20 сочинений, в основном, ранние Симфонии. Номера «по Кёхелю» им пока не присвоены.

Словарь терминов

Адажио (ит. *adagio* – медленно, спокойно) – 1. Основное обозначение медленного темпа, соответствующее замедленному шагу. 2. Обозначение пьесы, написанной в этом темпе и не имеющей специального названия.

Академия – в эпоху Моцарта специальный большой концерт для знати по пригласительным билетам (или по подписке с предоплатой), состоящий из концертных сочинений одного автора или номеров в исполнении одного артиста (например, певца). В одном концерте могли исполняться части Симфоний (они служили обрамлениями отделений), Концерты для солирующих инструментов с оркестром, Концертные Арии, Дуэты, Ансамбли, циклы Вариаций, отдельные инструментальные пьесы, импровизации выступающего. Иногда такие Академии продолжались 4 часа и больше.

Аллегро (ит. *allegro* – весело, быстро) – 1. Основное обозначение быстрого, оживлённого темпа, соответствующего очень скорому шагу или даже бегу. 2. Обозначение пьесы, написанной в этом темпе и не имеющей специального названия. Обычный темп первых частей в сонатном цикле. Тональность Аллегро обычно не указывается, так как она совпадает с основной тональностью всего сочинения.

Альбертиевы басы (по имени композитора нач. XVIII века Д.Альберти) – в пьесах для фортепьяно партия левой руки, содержащая многократное повторяемое движение по звукам аккорда (гармоническую фигурацию). Любимый за свою «прозрачность» аккомпанемент альбертиевых басов (например, в До-мажоре – разложенные восьмьюми повторения по ходам трезвучия до–соль–ми–соль) в XVIII веке применялись везде и всюду, особенно в Сонатах венских классиков. Альбертиевы басы больше свойственны Гайдну, нежели Моцарту.

Альтерация (лат. *alterato* – изменять) – повышение или понижение на полтона или тон звука без изменения его названия, например, ре→ре-диез.

Анданте (ит. *andante* – идущий, текущий) – 1. Основное обозначение среднего по скорости темпа, соответствующего спокойному бодрому шагу. 2. Обозначение пьесы, написанной в этом темпе и не имеющей специального названия. Распространённый темп медленных частей сонатного цикла.

Антифон (греч. *anti* – против, *phone* – звук, голос, слово) – поочерёдное (диалогическое) пение солиста и хора или двух частей хора, как бы отвечающих одна другой.

Ариозо (ит. *arioso* – вроде арии) – певучая Ария небольшого размера и свободного построения. **Ариетта** – миниатюрная разновидность Ариозо.

Арпеджио (ит. *arpeggio* – как на арфе) – аккорды, звуки которых исполняются не одновременно, а поочерёдно, обычно от нижнего к верхнему.

Барокко, барочный стиль (итал. *barocco* – странный, причудливый) – основное стилистическое направление в европейском искусстве с конца XVI по середину XVIII века. Искусство барокко, тяготевшее к торжественному, патетическому «большому стилю», к поражающим воображение эффектам, отличалось пышностью, размахом, бурной динамикой. Декоративность стиля барокко причудливо сочеталась с идеями воспевания народа, гордости за божеские и человеческие деяния, воплощёнными в монументальных церковных произведениях (см. Оратории Генделя, «Страсти» и «Высокую Мессу» Баха). Музыкае барочного стиля свойственна полифоничность, яркая динамика, устремлённость движения, уругие ритмы, нарядная оркестровка, риторичность музыкальных фигур. Зальц-

бургский барочный стиль церковной музыки, с силой отразившийся в творчестве Моцарта, был одним из самых представительных в Европе.

Бассетгорн (ит. *corno di bassetto*) – альтовый кларнет, редко применяемый инструмент, но имеющий большое значение в масонских произведениях Моцарта. Не путать с басовым кларнетом. Басовый кларнет, или **бассеткларнет** – и внешне, и внутренне совершенно другая разновидность кларнета, отличающаяся огромным диапазоном звучания. Бассеткларнет был изобретён другом Моцарта М.Штадлером. Именно для этого инструмента Моцартом написан Концерт для бассеткларнета с оркестром А-dur, К.622.

Вариации (лат. *variatio* – изменение) – произведение, представляющее собой изложение завершённой по форме **Темы** и последующий ряд повторений её, каждый раз в полном объёме, но в изменённом виде. Правильнее – Тема с вариациями, так как каждое видоизменённое повторение темы называется Вариацией. **Двойные Вариации** – Вариации на две излагаемые подряд темы.

Венские классики – три композитора «венской классической школы» (условное понятие, так как ни один из них не обучался в Вене и не жил там постоянно) – Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт и Людвиг ван Бетховен, внёсшие неоценимый вклад в развитие мировой музыки. Именно благодаря им серьёзная музыка обзавелась определением «классическая», а многие жанры, такие, как Симфония, Соната, струнный Квартет, клавирный Ансамбль, фортепьянный Концерт, Опера, поднялись на недосягаемую высоту.

Водевиль (фр. *voix de ville* – голос народа) – 1. Театральная пьеса лёгкого содержания, отдельные номера которой сопровождаются музыкой и пением. 2. Часть Финала Опер-буффа XVIII века, исполняемая всеми героями по очереди. Форма Водевиля (куплетное пение героев) неоднократно использовалась Моцартом – в драматической пасторали «Король-пастух», К.208, Зингшиле «Похищение из серала», К.384, в Опере «Дон-Жуан» и других сочинениях.

Генеральная пауза – одновременная пауза всех участников ансамбля (оркестра) величиной не менее такта. В произведениях Моцарта генеральная пауза неизменна перед началом **Каденции** солиста в инструментальных Концертах. Перед ней звучание *tutti* останавливается на тоническом квартсекстаккорде (I₆₄).

Глокеншпиль (нем. *Glöcken* – колокола, *Spiel* – игра) – колокольчики, ударный инструмент, представляющий собою металлические пластинки, расположенные внутри ящика с клавиатурой вроде пианино.

Гомофония (от греч. *homos* – равный и *phone* – звук, голос) – склад музыки, при котором один из голосов (обычно верхний) имеет наиболее важное значение, а остальные лишь аккомпанируют ему. Искусство классицизма (особенно, итальянского) базируется на гомофонии. Исключение – Моцарт, гомофонные мелодии которого всегда являются лишь одним из голосов полифонизации.

Градуал – старинная форма церковных песнопений, прописанная в «**григорианском кодексе**», репсонсорий Мессы. Обычно исполняется одним хором. См. у Моцарта – Градуал «Sancta Maria», К.273.

Григорианский (грегорианский) хорал – песенный церковный стиль, система которого впервые была изложена в Кодексе папы Григория I (590 – 604 гг.) под названием «Григорианский антифонарий». Позднее этот стиль, проведённый в догму («**григорианский кодекс**»), стали именовать «грегорианским хоралом». Образовалась путаница написаний: во «Всеобщей истории музыки» Л.Саккетти (1882 г) читаем: «грегорианское пение». В «Истории западноевропейской музыки» К.Нефа: «григорианский хорал». Во всех позднейших книгах по истории музыки – полнейшая путаница: «григорианское пение», но «грегорианский хорал». Отсюда вывод: в слове «грегорианский» можно употреблять и

букву «е», и букву «и» в первом слоге, ошибки не будет. Закреплённые одногласные мелодии грегорианского хора породили ещё одно понятие – «*cantus firmus*» (букв. «главный голос»). Так называлась закреплённая кодексом «грегорианского хора» мелодия основного голоса (тенора), видоизменять которую запрещалось. Второй голос (дискант) мог иметь иную мелодию и противоположное по отношению к *cantus firmus* движение. Так возникла полифония. Понятия «грегорианский хорал» и *cantus firmus* относились к тому самому «строгому стилю», которому падре Мартини обучал подростка Моцарта. Учение не прошло даром: то и дело, Моцарт в своих церковных и даже светских сочинениях (Финал Симфонии «Юпитер», Опера «Волшебная флейта») использует *cantus firmus* из грегорианского хора.

Группетто (итал. *gruppetto* – маленькая группа) – один из **мелизмов**: обозначается специальным знаком и предполагает быстрое последование нескольких звуков. У Моцарта обычно знак «группетто» проставляется между двумя нотами, что увеличивает количество исполняемых нот до шести. Например: I–III–II–I–II–III–I («лейтмотив Колокольчика»).

Диатоника (греч. *diatonikos* – переходящий от тона к тону) – последование, основанное на диатоническом звукоряде, то есть содержащее только чистые, малые и большие интервалы и в виде исключения – тритон. Диатонические мелодии отличаются простотой записи и слухового восприятия.

Дивертисмент (фр. *divertissement* – увеселение, развлечение) – цикл из нескольких разнохарактерных (как правило, танцевальных) пьес, подобный **Сюите**.

Динамика (греч. *dynamikos* – силовой) – всё, что касается силы (громкости) звучания. Основные обозначения динамики – **форте** (*f*) и **пиано** (*p*). Ослабление динамики – **diminuendo**, нарастание – **crescendo**. **Динамизация** – общее постепенное усиление звучания, характерное для разработок сонатных Аллегро.

Диссонанс (лат. *dissonans* – разнозвучающий) – неблагоприятное, неслитное звучание, в котором образующие его звуки как бы мешают друг другу и создают резкое, раздражающее слух звучание. Из интервалов к диссонансам относятся большие и малые секунды, септимы и ноны, тритон, из аккордов – все, кроме больших и малых **Трезвучий**. Диссонанс является сильным средством музыкальной выразительности, вызывающим представление напряжения, боли, страдания. В XVIII столетии Моцарт – редчайший композитор, использующий диссонансы по назначению.

Доминанта (лат. *dominanta* – господствующая) – V ступень мажора или минора, одна из главных ступеней лада. Аккорды, построенные на V ступени, носят название доминантовых и являются важнейшими после тонических аккордов. Они создают тяготение к **Тонике**, хотя перейти (разрешиться) в неё, и напряжение этого перехода отчётливо слышно в музыке. Однако, иногда (и очень часто у Моцарта), доминантовые аккорды неожиданно разрешаются не в «запланированную» тонику, а, например, в VI ступень лада. Такой разрешение называется **прерванным оборотом**. Если дело шло к **Кадансу** (окончательному разрешению доминанты в тонику), то разрешение в VI ступень (иногда может быть другая ступень) называется **Прерванным кадансом**.

Жанр (фр. *genre* – род, тип, манера) – разновидность музыкальных произведений, определяемая по различным признакам (строению, составу исполнителей, характеру, обстоятельствам исполнения). Есть далёкие (например, клавирная Соната и Опера-сериа), а есть близкие по характеру жанры, например, Серенада и Дивертисмент, Оратория и Кантата. Моцарт является рекордсменом среди композиторов всех времён по количеству жанров, в которых он сочинял: 52 жанра!

Жига (англ. *jig*) – старинный английский, очень быстрый танец, основан-

ный на непрерывном движении в трёхдольном или шестидольном размере. Моцартовская Жига G-dur, K.574 написана в размере 6/8. В четырёхчастной Сюите XVIII века Жига составляла IV часть, следуя за Сарабандой.

Задержание – звук, как бы оторванный от предыдущего звучания аккорда, в который он входил, «задержавшегося» в своём движении. Задержание переходит в соседний с ним аккордовый тон, отстоящий на секунду вниз или вверх. Такой переход называется **Разрешением**. Разрешения задержаний чаще всего бывают нисходящими: именно такие характерны для Гайдна и Бетховена. Моцарт отличался тем, что чаще всего использовал восходящие, так называемые нижние задержания: VII→I, II→III, IV→V.

Зингшпиль (нем. Singspiel, от *singen* – петь и *Spiel* – игра) – немецкая и австрийская комическая Опера, чередующая прозу с пением и танцами. Расцвет Зингшпиля относится к середине и второй половине XVIII века. Моцартом написаны Зингшпили «Бастьенн и Бастьенна», K.50, «Похищение из сераля», K. 384 и «Волшебная флейта», K.620.

Имитация (лат. *imitatio* – подражание) – повторение каким-либо голосом **Темы (мотива)**, непосредственно перед этим прозвучавшей в другом голосе, который во время имитации продолжает своё движение, образуя противосложение к ней. Имитация – важнейший приём полифонического развития тематического материала, очень часто встречающийся у Моцарта.

Интервал (лат. *intervallum* – промежуток, расстояние) – высотное соотношение двух ступеней. Интервалы бывают мелодические (две ступени звучат последовательно) и гармонические (обе ступени звучат одновременно). Интервалы разделяются по ширине (количественной или ступеневой величине) на приму, секунду, терцию, кварту, квинту, сексту, септиму, октаву, нону, дециму, ундециму, дуодециму, терцдециму, квартдециму и квинтдециму. Интервалы определённой ширины дополнительно уточняются по качеству и разделяются на чистые, малые или большие, увеличенные и уменьшенные. Для краткости обозначаются так: м.2 (малая секунда, наименьший интервал), ув.2 (увеличенная секунда), б.6 (большая секста) и т.д.

Интрада (ит. *intrata* – вступление) – небольшая вступительная пьеса к последующей музыке (см. Интраду к Зингшпилю Моцарта «Бастьенн и Бастьенна»).

Интродукция (лат. *introductio* – введение) – 1. Вступление к пьесе. 2. Небольших размеров Увертюра, непосредственно переходящая в последующую музыку. 3. Первый вокальный ансамбль или большая сцена в Опере.

Каватина (ит. *cavatina*) – название одной из разновидностей оперной Арии, обычно напевного лирического характера и свободного построения.

Каданс (фр. *cadence*, ит. *cadenza* – окончание) – гармонический оборот, завершающий музыкальное построение и сопровождающийся ритмической остановкой. Полный каданс завершается переходом доминантового аккорда в тоническое трезвучие. Прерванный каданс завершается переходом аккорда доминанты не в тонический, а в другой аккорд, чаще всего трезвучие VI ступени. **Плагальный каданс** – завершение музыки без участия доминантовых аккордов, чаще всего переход субдоминантового трезвучия непосредственно в **Тонику**.

Каденция (ит. *cadenza* – окончание) – импровизационного характера обширное заключение какого-либо раздела виртуозной пьесы. Исполняется солистом без участия сопровождающих инструментов. Каденция предназначается для выявления исполнительского блеска солиста и содержит наибольшие технические трудности. Каденция помещается обычно перед **Кодой** или **Репризой** сонатной формы. У композиторов XVIII века каденция заканчивается долгой трелью на доминантовой гармонии. Каденции зачастую сочинялись и импровизировались

самими исполнителями. Этому принципу следовал и Моцарт, однако он выписал в нотах множество каденций для различных Концертов – см. К.626-а (64 Каденции). В редких случаях Моцарт настаивал на исполнении только своих, композиторских каденций: см. Концертную Симфонию для скрипки и альта Es-dur, К.364.

Канон (греч. *kanon* – правило, образец) – многоголосная музыка, в которой все голоса исполняют одну и ту же мелодию, но вступают не одновременно, а один позже другого, иначе – непрерывно проводимая имитация. Канон встречается как самостоятельная форма небольших произведений (у Моцарта 28 Канонов) или как отдельные построение внутри более крупного сочинения (например, Канон главных героев во II действии Оперы «Так поступают все»).

Кантата (ит. *cantata*, от *cantare* – петь) – первоначально (нач. XVII века) небольшое произведение из нескольких разделов для пения с инструментальным сопровождением, впоследствии – сочинение для певцов-солистов, оркестра, хора, предназначенное для концертного исполнения. По средствам выражения подобна **Оратории**, лишь скромнее масштабами.

Кантилена – (ит. *cantilena* – распевание) – исключительно певучая, напевная мелодия.

Каприччио (ит. *capriccio* – каприз) – пьеса, обычно виртуозная, капризно-го, причудливого характера, свободного построения. К Моцарту термин «каприччио» (*Capriccio* /Фантазия/ C-dur, К.395) перешёл от Генделя, который часто так называл свои пьесы.

Квартет (нем. *Quartett*, от лат. *quartus* – четвёртый) – 1. Ансамблевое пение четырёх исполнителей, например, в Мессе (название «квартет» в этом случае набирается со строчной буквы). 2. Сочинение для четырёх исполнителей-инструменталистов. Поскольку это отдельный жанр, то в книге его название набирается с заглавной буквы.

Кёхель, номера по Кёхелю – номера, присвоенные произведениям Моцарта в середине XIX века моцартоведом Людвигом фон Кёхелем. Подробнее – в главе «Прогулка V: По сонатам для клавира и скрипки»).

Клавир – 1. Обобщённое название клавишных инструментов XVIII века (клавесина, клавикорда, чембало, молоточкового пианофорте и т.д.), 2. переработка для исполнения на фортепьяно инструментального или вокально-инструментального произведения.

Кода (ит. *soda* – хвост, конец, шлейф) – дополнительный раздел, возможный в конце музыкального произведения и не принимающийся в расчёт при определении его строения. Как правило, начинается после полного **Каданса** в главной тональности. Содержание Коды может явиться и послесловием, и выводом, и развязкой произведения. Так всегда и бывает у Моцарта.

Контрапункт (лат. *punctum contra punctum* – точка против точки) – 1. Одновременное звучание двух или нескольких самостоятельно выразительных мелодий. 2. Мелодия, звучащая одновременно с **Темой**. Контрапункт – неременное условие полифонической музыки. Чем сложнее сочетание мелодий, тем сложнее контрапункт. Он бывает строгого или свободного стиля, простой, сложный, горизонтально-подвижной, вертикально-подвижной, двойной, тройной. Овладение приёмами контрапункта – целая большая наука. Ни один из композиторов второй половины XVIII века не знал её так, как Моцарт.

Контрданс (англ. *country dance* – сельский танец) – танец английского происхождения, в котором танцующие, сменяя друг друга группами, повторяют одни и те же движения. Вольное чередование движений давало большой простор выдумке композиторов, пишущих Контрдансы. Иногда внутри Контрданса даже менялся **Размер** с двухдольного (в обычном Контрдансе размер 2/4) на трёхдоль-

ный. Моцартовские Контрдансы отличаются друг от друга формой, продолжительностью, характером музыки (лирические, боевые, парадные, озорные).

Лейтмотив (нем. *Leitmotiv* – ведущий мотив) – 1. Мотив, повторяющийся в разных частях составного произведения не менее 4–5 раз, служащий взаимосвязи музыкальных образов (приём «лейтмотивного мостика»). 2. – характерная **Тема** или музыкальный оборот, обрисовывающие некий «программный объект» данного сочинения и возникающие неоднократно по его ходу. Некоторые лейтмотивы приобретают значение «лейтмодулей» – таких **семантических фигур**, которые встречаются в разных произведениях автора, но имеют схожий «программный смысл». Например, у Моцарта тема «*Co – si – fan – tut – te*» в Опере «Так поступают все» – это лейтмотив, а «Тема Времени» – это лейтмодуль.

Лендлер – немецко-австрийский народный танец, непосредственный предшественник вальса. Размер $\frac{3}{4}$, аккомпанемент, как правило, «гитарный». Часто Моцарт именуется Лендлеры Немецкими танцами (9 циклов). Но есть и отдельный цикл – 6 Лендлеров для оркестра B-dur, K.606.

Мажоро-минор – система ладов, опирающаяся на связи не только отдельных звуков, но и аккордовых комплексов, в первую очередь доминантсептаккорда и тонического трезвучия мажорного или минорного строения. При этом оба лада как бы перемешиваются, и настроение музыки становится изменчивым, непредсказуемым, особо романтическим. Моцарт чаще других **венских классиков** пользуется красками мажоро-минора, прежде всего в камерной музыке и фортепьянных Концертах.

Мелизмы (греч. *melismos* – особый способ пения) – специальные обозначения определённых мелодических оборотов, представляющих украшение, опевание отдельных звуков мелодии. К мелизмам относятся: **Форшлаг**, **Группетто**, **мордент**, **Трель**.

Мелодика (греч. *melos* – песнь) – интонационная сущность мелодии.

Мелодрама (греч. *melos* – песнь и *drama* – действие) – во времена Моцарта – 1. Драматическое представление, сочетаемое с музыкальными вставками: симфоническими антрактами, вокальной мелодекламацией, Хорами. 2. Отдельный номер в музыкально-драматических спектаклях типа Оперетты, заключающийся в произнесении словесного текста на фоне симфонической музыки. Замечательный образец – Мелодрама Гомаца (№2) из серьёзной Оперетты Моцарта «Заида». Одна из разновидностей мелодрамы (I) во времена Моцарта – **дуодрама**, с равным разделением словесных и музыкальных сцен. В этом жанре Моцарт написал музыку к драме Геммингена «Семирамида», партитура которой утеряна. Лишь в XIX веке понятие «мелодрама» приобрело иной смысл: драматический спектакль, отличающийся преувеличенной чувствительностью и высокопарностью.

Менуэт (фр. *menuet*, от *pas menus* – маленькие шаги) – танец народного происхождения в трёхдольном размере, в XVII веке введён при французском дворе, после чего стал главным бальным танцем. Включённый в инструментальную музыку, Менуэт приобрёл значительно более скорый темп и энергичный характер. До начала XIX века Менуэт составлял II или III часть инструментальных произведений, написанных в форме сонатного цикла. Моцарт был непревзойдённым мастером Менуэтов и рекордсменом по их количеству – около 250! Заголовок «Менуэт» часто употребляется Моцартом в разных транскрипциях: *Minuetto* (ит.), *Menuet* (фр.), *Menuett* (нем.), *Menuetto* (усреднённое?). Тональность Менуэта в сонатных циклах обычно не указывается, так как она совпадает с основной тональностью всего сочинения.

Модуляция (лат. *modulatio* – соблюдение меры, ит. *modulazione* – перели-

вы голоса) – переход из одной тональности в другую. Модуляции бывают диатонические, энгармонические, мелодические (обычно – мелодико-хроматические, которыми чаще всего пользовался Моцарт). Модуляция – необходимое средство гармонического движения, одно из оснований музыкальной формы, обладающее огромными выразительными возможностями. Если модуляция надолго закрепляет новую тональность, её называют совершенной, если ненадолго – отклонением. Модуляции Моцарта характерны тем, что, отклонившись даже в самую чужеродную тональность (третьей степени родства), он способен мгновенно снова вернуться в исходную тональность, умело повернув мелодию.

Монотематизм (греч. monos – один, thema – предмет обсуждения) – принцип использования единственной темы, слегка видоизменяющейся по ходу развития основной формы пьесы. Монотематическими бывают, в основном, сонатные Аллегро и Рондо – у Моцарта масса примеров.

Мотет – старинная форма, с конца XVII века: вокальное сочинение средней величины на текст любого содержания, но чаще всего духовного. Во времена Моцарта – небольшое вокальное сочинение в одной или нескольких частях для солиста или хора, непременно церковного содержания. Использовался, как дополнение к Мессе.

Мюзет (фр. musette – волынка) – 1. Волынка. 2. Название танца спокойного движения, пасторального характера. 3. Принятое в XVIII веке название пьес, подражающих звучанию волынки и содержащих протянутый тон (органный пункт) в басу. У Моцарта – см. III Эпизод из финального Рондо скрипичного Концерта D-dur №4, K.218.

Неаполитанская II ступень, II низкая ступень – пониженная II ступень гармонического мажора или минора, ведущая своё происхождение от **фригийского оборота** (с нисходящим тетраордом IV– III – II⁻ – I); излюбленная итальянскими композиторами (особенно «неаполитанской школой») интонация, придающая музыке оттенок благородного страдания с налётом плаксивости. Обычно употребляется в виде нисходящего скачка с VI, IV ступени во II низкую с разрешением в доминанту («неаполитанский ход»). Характерна для «минорного мышления» Моцарта.

Неонеаполитанская школа – оперный стиль, возникший на основе достижений неаполитанских композиторов начала XVIII века (А.Скарлатти, Хассе, Винчи, Лео, Дуранте, Перголези). С середины XVIII века считался самым остроумным стилем в Европе. Ярчайшие представители – Пиччини, Йомелли, Траэтта, Паизиелло, Гульельми, Анфосси, Чимароза. Для Моцарта авторитет неонеаполитанской оперной школы был непререкаемым почти до конца жизни.

Ноктюрн (фр. nocturne – ночной) – общее название пьес лирического, мечтательного характера, передающих атмосферу ночи. У Моцарта Ноктюрн – и инструментальная пьеса (см. Дивертисменты K.247, K. 287, Ноктюрн для четырёх оркестров K.286), и вокальный Терцет (см. 6 Ноктюрнов для Жакена 1783 года).

Нюансы (фр. nuances) – оттенки в исполнении музыкального произведения. К нюансам относятся **piano** (*p*), **forte** (*f*), **pianissimo** (*pp*), **fortissimo** (*ff*), **crescendo** (усиление звука), **diminuendo** (ослабление звука), **sforzando** (*sf*) – акцентирование отдельного звука.

Облигатный (лат. obligatus – обязательный) – инструмент ансамбля, который не может быть исключён из него или заменён другим.

Обращение темы – то же, что противодвижение: видоизменённое повторение **Темы** с противоположным направлением содержащихся в ней интервалов. Широко употреблялась Моцартом, как полифонический приём.

Октава – 1. Интервал в 8 ступеней (ч.8), оба звука которого совпадают по

названию и звучат исключительно слитно. 2. Часть равномерно-темперированного звукоряда, включающая 12 звуков различной высоты от ноты «до» до ноты «до» включительно. Отдельные октавы обозначаются словами и краткими символами, например: Контроктава (C₁), Большая октава (заглавная С или С^B), малая октава (прописная с или с^M), первая октава (с¹), вторая октава (с²), третья октава (с³). С помощью такого символа можно узнать высоту звука, например: d² – «ре» второй октавы.

Оперетта (ит. operetta, букв. – маленькая опера) – сопровождаемое оркестром театральное представление, в котором часть текста поётся, а часть произносится обычной речью. Оперетта ведёт свою историю от комической Оперы XVIII века. Моцартом написана лишь одна, незаконченная серьёзная Оперетта «Заида», К.344. Название «**Зингшиль**» она не получила потому, что в состав Оперетты были включены «**мелодрамы**», несвойственные жанру Зингшиля.

Оратория (лат. oratoria – красноречие) – монументальное произведение для хора, оркестра и певцов-солистов, опирающееся на определённое сюжетное содержание и предназначенное для концертного исполнения.

Органный пункт – звук, тянувшийся или повторяющийся в басу, в то время как верхние голоса движутся, и состав их аккордов меняется независимо от баса. Органный пункт на доминанте – средство усиления неустойчивости, предшествует важному, значимому появлению тоники, например, перед репризой. К органному пункту относятся, по существу, и остинатные фигуры (см. **Остинато**).

Остинато, остинатная фигура (лат. ostinato – упрямый, упорный) – многократно повторяющийся подряд ритмический или мелодический оборот.

Отклонение – несовершенная модуляция, переход из старой тональности в новую без закрепления в ней и с возвращением в старую. Разделяются на отклонения в **доминантовую сферу** (V ст.) и **субдоминантовую сферу** (IV ст.).

Открытая струна – струна, не прижатая к грифу, при звучании колеблющаяся всей длиной, иначе – пустая струна. Из-за желания итальянских струнников играть с применением открытых струн Моцарт был вынужден почти все свои «итальянские» Симфонии 1770-1772 годов сочинять в тональности D-dur.

Офферторий – хоровое песнопение во время приношения и освящения Даров, в редких случаях сочиняется для дуэта певцов (см. Офферторий Моцарта для двух сопрано «Sub tuum praesidium», К.198).

Павана (лат. pava – павлин, паван) – старинный испанский, а также итальянский танец медленного движения и торжественного характера в размере 2/4. У Моцарта – во II Эпизоде Рондо скрипичного Концерта №3 G-dur, К.216.

Параллельные интервалы, аккорды – интервалы или аккорды одинаковой ширины, образованные одними и теми же голосами в результате параллельного голосоведения. Среди интервалов чаще всего встречается параллельное движение терциями или секстами. Движение параллельными аккордами встречается совсем редко, потому что провоцирует движение «запрещенными» интервалами, входящими в аккорды – чистыми квинтами и октавами. Однако Моцарт смело нарушает незыблемое правило гармонии XVIII века, повсеместно употребляя параллельное нисходящее (иногда и восходящее!) движение параллельными секстаккордами. За это его обвиняли в музыкальной безграмотности, не понимая, что он демонстрирует новаторский подход к гармонизации в целом. Приём «моцартовских параллельных секстаккордов» позже перенял Шопен.

Партитура (ит. partitura – деление, распределение) – нотная запись ансамблевой музыки. Партии участников ансамбля (отдельных инструментов и вокальных голосов) пишутся в партитуре одна за другой так, чтобы ноты, одновременно исполняемые участниками ансамбля, были на одной вертикали. Поря-

док расположения партий сверху вниз был строго определён ещё в XVII веке. Так, в симфонической партитуре вверху выписываются партии деревянных духовых, ниже – медных духовых, ударных, дополнительных инструментов (арфа, фортепьяно, орган, колокольчики), ещё ниже следуют партии струнных смычковых, ещё ниже – вокальные партии (в Опере, Оратории, Мессе и т.д.). Расписывание партитуры настолько кропотливое, долгое дело, что многие композиторы занимались оформлением партитур месяцами. Иногда целый нотный лист партитуры занимает всего 2-3 такта музыки. Именно поэтому многие партитуры Моцарта разрастались до 600-700 нотных листов. Моцарт расписывал партитуры сразу начисто, без предварительных черновых набросков, как делали другие. Иногда ему приходилось ещё и выписывать партии отдельных инструментов для оркестрантов всего оркестра и певцов! Сего «сизифова труда» не испытал позже ни один композитор (за них это делали копиисты, специальные переписчики). Феноменальное «быстрописание» Моцарта стало легендой: за 3 дня он расписывает партитуру огромной «Линцской» Симфонии C-dur №36, К. 425 из 836 тактов, за одну ночь – 26 страниц партитуры Увертюры к Опере «Дон-Жуан»! Беспрецедентные подвиги «быстрописания»!

Пассаж (фр. passage – проход, переход) – небольшой отрывок, музыкальная фраза быстрого движения, чаще всего устремлённого в одном направлении (вверх или вниз), носит обычно виртуозный характер и объединяется одним типом фактуры.

Пастораль (лат. pastoralis – пастушеский) – музыкальная пьеса, подобная идиллии в литературе, воспроизводящая подчёркнуто простые, нарочито наивные переживания «пастушков» и «пастушек» и сцены на лоне природы.

Перечень – приём голосоведения, при котором в разных голосах двух соседних аккордов оказываются звуки одной и той же ступени, но с различными знаками **Альтерации** (см. вступление к «Диссонантному» Квартету C-dur №19, К.465). Перечень звучит остро, часто фальшиво. В применении перечней проявилась смелость Моцарта-гармонизатора.

Пианофорте (от piano – тихо и forte – громко) – именно так назывался вновь изобретённый инструмент (молоточковое фортепьяно), впервые опробованный Моцартом в мастерской мастера И.А.Штейна в Аугсбурге, в 1777 году. Он отличался от клавины возможностью изменять силу звучания клавиши в зависимости от силы удара пальца. Изобретение оказалось революционным и породило целую эпоху – эпоху пианизма. Уже в 90-е годы XVIII века инструмент стали называть по-другому – фортепьяно.

Плагальный каданс (греч. plagios – косвенный, боковой) – Каданс, образованный аккордами **тонической** и **субдоминантовой** функции.

Полиметрия (греч. poly – много и metron – мера, размер) – одновременное сочетание двух или нескольких различных размеров в музыке многоголосного склада. Моцарт первым применил полиметрию в музыке – см. Финал I действия Оперы «Дон-Жуан». Схожее понятие – «**полиритмия**», когда изменение размера не выписывается впрямую, но подразумевается – см. I часть, Andante скрипичной Сонаты G-dur, К.27, III часть, Rondo гобойного Квартета F-dur, К.370.

Полифония (греч. poly – много и phone – звук, голос) – 1. Многоголосие, объединяющее в одновременном звучании несколько равноправных мелодий, каждая из которых имеет самостоятельное выразительное значение. Полифония сочетает голоса, различные по интонации и ритму, с несовпадающими по времени ударениями, кульминациями, кадансами, но подчинённые определённым нормам совместного звучания. Разновидностями полифонии являются: контрапункт, инвенционная полифония, подголосочная полифония. 2. Наука о полифоническом

складе музыки и полифонических формах, иначе – **Контрапункт** (см.).

Полька (чешск. polka, в честь польского происхождения) – 1. Подвижный чешский народный танец, сопровождаемый прыжками, в размере 2/4. 2. Произшедший от него один из наиболее распространённых в Европе бальных танцев XIX–XX вв. Моцарт использует в своём творчестве ритм именно чешской, прыгучей польки с яркими акцентами в музыке.

Предыкт – выдерживание доминантовой гармонии на слабой доле такта перед разрешением в тонику, которая приходится на сильную долю такта.

Прерванный каданс – см. **Каданс**.

Пьеса (фр. pièce) – законченное музыкальное произведение.

Размер такта – дробь, обозначающая строение такта, т.е. количество и положение в нём сильных и слабых долей; верхняя цифра указывает количество, а нижняя – длительность долей, образующих такт. Применяемые Моцартом двухдольные размеры (метры) – 2/2, 2/4, 4/4. трёхдольные – 3/2, 3/4, 3/8, 3/16, 6/8, 9/8, 12/8.

Разработка – средний из основных разделов сонатной формы, следующий после **Экспозиции** и предшествующий **Репризе**. В тональном отношении представляет переход (возвращение) из побочной тональности, которой кончилась экспозиция, в главную тональность, в которой начинается реприза, через ряд отклонений и модуляций. В тематическом отношении представляет собой мотивную разработку материала партий (или одной партии), изложенных в экспозиции. Разработка строится свободно, имеет различный объём, является наиболее динамичным и драматическим по содержанию разделом сонатной формы. Отличие моцартовских разработок от других: Моцарт очень часто вводит в разработку новую тему, не звучавшую до этого, обычно напевную, но беспесочную. Она призвана как бы пробудить внимание слушателя, заставить его «подготовиться» к новому витку динамизации, следующему за ней. Остроумие этого приёма не было оценено ни современниками, ни музыкантами XIX века, упрекавшими Моцарта в неумении сочинять чисто тематические разработки, свойственные Гайдну и Бетховену. Время решило спор в пользу Моцарта.

Разрешение – 1. Переход неустойчивой ступени лада в устойчивую (например, переход доминанты [V ст.] в тонику [I ст.] или повышенной IV ст. в V ст.). 2. Переход диссонирующего аккорда в консонирующий аккорд.

Рапсодия (греч. rhapsodia – отрывок эпической поэмы, исполнявшейся в древней Греции певцами-рапсодами) – виртуозное инструментальное произведение в форме чередования разнохарактерных отрывков из танцевально-народных пьес, объединяемых импровизационными переходами. В эпоху Моцарта понятие «рапсодия» ещё не фигурировало, однако многие Рондо Моцарта чертами музыкального развития предвосхищают будущий популярный жанр (см. Рондо в клавирных Ансамблях).

Регистр – часть звукоряда, объединённая каким-либо признаком, например, тембровым единством.

Реприза (фр. reprise – повторение, возобновление) – 1. В сонатной форме – последний из её разделов (I), следующий после разработки, тонально изменённая экспозиция, в которой побочная партия проходит не в побочной (IV, V), а в главной тональности. 2. В других формах (трёхчастной, рондо, вариационной) – повторное проведение какого-либо раздела этих форм. 3. В пьесах любого построения (в том числе и в сонатной форме) – знак (II), выставляемый в конце части и означающий полное повторение предыдущего материала. Таким образом, в сонатной форме две разных «репризы»: одна (I) касается повторения материала экспозиции после разработки, другая (II, в виде знака) означает, что экспозиция

должна быть повторена дважды, и раздел разработки с репризой – тоже дважды! Реприза (I) бывает: **зеркальная** (в ней сначала проходит побочная, а потом главная партия); **ложная** (вроде бы начинается реприза, но она проходит не в главной тональности, и лишь потом через модуляцию начинается настоящая реприза). В случае Репризы (II) «знак репризы» не ставится, если она является **сокращённой**. В таких случаях она выписывается полностью, нотами.

Рефрен (фр. *refrain* – припев) – 1. Основная (главная) тема Рондо, которая повторяется несколько раз (от 3 до 5) в течение всей пьесы, обычно после каждого **Эпизода**. 2. Второй раздел в куплетной форме – припев.

Речитатив (лат. *recitare* – декламировать) – род вокальной музыки, которая интонационно и ритмически воспроизводит бытовую или декламационную речь; речитатив обычно пишется ритмически свободно и не укладывается в нормативные музыкальные построения (предложения, периоды). Обычно предшествует Арии, контрастируя с ней и подчёркивая её певучесть. Речитативы в эпоху Моцарта делились на **Речитативы-secco** (сухая, монотонная мелодекламация-скороговорка под аккомпанемент чембало или клавесина) и **аккомпанированные Речитативы** (более напевные, почти ариозные построения под аккомпанемент оркестра). Моцарт был мастером аккомпанированных Речитативов.

Ритурнели (фр. *ritournelle*, от ит. *ritorno* – возвращение, повторение) – 1. В вокальной музыке – инструментальные отрывки, обрамляющие пение и исполняемые между отдельными строфами текста. 2. В инструментальных Концертах – обрамляющие (чаще всего однотипные) музыкальные разделы **tutti**, между которыми исполняются значимые сольные разделы. Русская транскрипция слова «ритурнель» неизвестно какого рода: употребляется и в мужском, и в женском родах (изящный ритурнель, изящная ритурнель).

Романс (исп. *romance*, от *roman* – романский) – 1. Сольное вокальное произведение с весомым содержанием, самобытным характером и построением. Во времена Моцарта «романсом» называли французскую песню чувствительного оттенка, но самого жанра ещё не существовало. Моцарт стоял у его истоков (см. поздние Песни). 2. Инструментальная пьеса певучего, мелодического, романтического характера (см. *Romanze* из фортепьянного Концерта d-moll №20, K.466, *Romanze* из «Маленькой ночной серенады», K.525).

Рондо (фр. *rondeau*, от *ronde* – круговой хоровод) – инструментальная или вокальная музыкальная пьеса, содержащая не менее трёх проведений основного раздела (**Рефрена**) в главной тональности, чередующихся с рядом побочных разделов (**Эпизодов**) в других тональностях. В Рондо также возможны переходы, вступление, Кода. В форме рондо пишутся как финалы сонатных циклов, так и одночастные концертные пьесы. Форма рондо как будто специально была создана для Моцарта: в ней он давал себе полную волю, проявляя свою неуёмную фантазию и способность придумывать всё новые и новые мелодии. Заголовок «рондо» в XVIII веке употреблялся в разной транскрипции: *Rondeau*, *Rondeaux* (фр), *Rondo* (ит). Тональность Рондо не указывается в тех случаях, когда оно является Финалом сонатной формы: в таком случае она совпадает с основной тональностью сочинения.

Рондо-соната – форма музыкального произведения, содержащая, подобно сонатной форме, экспозицию и репризу и подобно форме рондо – не менее трёх проведений рефрена в главной тональности. Чаще всего применяется в финале сонатного цикла. У Моцарта так же распространена, как и обычное рондо. Например, все финалы клавирных Ансамблей написаны им в форме рондо-сонаты.

Рубато (ит. *rubato* – украденный, похищенный) – подобно взволнованной речи, ритмически свободное исполнение без точного соблюдения длительностей

нот. Обычно в характере рубато исполняется мелодия, аккомпанемент же продолжает звучать в чётком ритме.

Рулада (фр. rouler – катить) – быстрый, раскатистый оборот в пении.

Секвенция (лат. sequentia – следование) – повторение какого-либо мелодического или гармонического оборота теми же голосами, в которых он прозвучал перед этим, но на другой высоте. Секвенция бывает: а) восходящей или нисходящей, секундовой, терцовой и т.п. в зависимости от того, на какой интервал выше или ниже производится в ней повторение мотива, б) тональной, если протекает в пределах одной тональности, или модулирующей, если протекает в процессе перехода из одной тональности в другую. Повторяющийся мотив секвенции называется звеном. «Секвентным мышлением» отличались Гайдн, Бетховен, Шуман, Чайковский. Моцарт никогда не злоупотреблял секвенциями, обильно применял их только в пьесах с высокой индивидуализацией замысла (например, в струнных Квартетах, фортепьянных Концертах, Симфониях).

Семантические фигуры – мелодико-гармонические обороты индивидуального, специфического свойства, действующие на уровне авторского стиля. У Моцарта их чрезвычайно много, их свойства замечательно исследованы в книгах моцартоведов Г. Борна (Born G. Mozarts Musiksprache. München, 1985) и Е. Чigareвой (глава «Семантика музыкального языка Моцарта» в книге «Оперы Моцарта в контексте культуры его времени», М., 2000).

Серенада (ит. al sereno – на открытом воздухе) – 1. Название инструментальных или вокальных приветственных пьес, исполнявшихся под окном того, к кому они были обращены. 2. Название инструментальных сочинений типа **Сюиты** или **Дивертисмента** нежного или развлекательного характера. Такие Серенады могут содержать до 10 частей (вместе со вступительным и заключительным Маршами) и продолжаться более часа (У Моцарта: «Хаффнер-серенада» К.250, «Серенада с почтовым рожком», К.320, Серенада «Gran partita», К.361).

Синкопа (греч. synkope – сокращение) – ударная акцентированная нота не на сильной, как обычно, а на слабой доле такта; чаще всего синкопа образуется в результате паузы на предыдущей сильной доле или в результате связки синкопы с нотой, находящейся на последующей сильной доле. Синкопа вносит в ритм элемент неожиданности и остроты. Как раз в творчестве Моцарта впервые синкопы так массивно заявили о себе. Слушателям XVIII века музыка с синкопами казалась грубой, резкой, необузданной.

Сицилиана – 1. Народный танец, зародившийся на Сицилии, с характерным пунктирным ритмом в размере 6/8. 2. Название пьесы в ритме Сицилианы, обычно подвижной, но вовсе не танцевальной. Ритм Сицилианы совпадает с ритмом возбуждённо стучащего сердца. В этом ритме Моцарт создавал исключительно одни шедевры: достаточно вспомнить Сицилиану, II часть фортепьянного Концерта №23 A-dur, К.488 или Финал струнного Квартета №15 d-moll, К.421.

Скачок – подчёркнутое перескакивание с одной ступени на другую в одноголосной мелодии. Скачки бывают восходящие и нисходящие, на интервал не менее ч.4 (чистой кварты). Например, $g^1 - c^2$: скачок вверх (восходящий) на б.6 (большую сексту); $d^2 - e^1$: скачок вниз (нисходящий) на м.7 (малую септиму). Скачки делают мелодическую линию выразительнее, эмоциональнее.

Соло (ит. solo – один, единственный) – 1. Самостоятельное выступление одного исполнителя, иногда – небольшое ариозо в вокально-инструментальном произведении (Месса, Оратория, Опера). 2. Наиболее выразительный голос в каком-либо отрывке гомофонического склада в ансамблевой музыке.

Соната (ит. sonata, от лат. sonare – звучать) – с середины XVIII века произведение для одного или двух инструментов, написанных в форме сонатного

цикла (т.е. состоящее из четырёх или трёх частей, из которых первая построена в сонатной форме; встречается также с меньшим числом частей, вплоть до одной). **Сонатина** – соната небольших размеров и обычно нетрудная для исполнения.

Сонатная форма – см. «Между прогулками: I. Излюбленные формы Моцарта».

Сонатный цикл – инструментальное произведение в четырёх или трёх частях. I часть – преимущественно быстрого движения, обычно в сонатной форме (*Allegro*), с возможным медленным вступлением (*Adagio*); II часть – медленного движения, лирического, распевного характера, обычно в трёхчастной, вариационной или сонатной форме; III часть – Менуэт (позже скерцо) в трёхчастной форме, с контрастирующим *Trio* в середине; IV часть, Финал – наиболее быстрого движения, часто праздничного настроения, в форме рондо, вариационной или сонатной форме. Такой цикл типичен для Симфоний, Квартетов. Трёхчастный цикл содержит те же части, кроме третьей, танцевальный характер которой в этом случае может быть придан Финалу, что типично для инструментального Концерта, фортепьянной или скрипичной Сوناتы.

Стретта (ит. *stretta* – сжатие, сжимание) – каноническое проведение Темы в Фуге, при котором каждый проводящий тему голос вступает до того, как она закончилась в предыдущем голосе, и отдельные части темы звучат одновременно в разных голосах, т.е. контрапунктически сочетаются друг с другом. Стретта – одно из наиболее сложных и напряжённых средств полифонии.

Строгий стиль – условное название полифонического стиля композиторов XV–XVI вв., отличавшегося чрезвычайной определённой интонационных и ритмических норм. Строгий стиль избегал функционально-гармонических связей и опирался на диатонические мелодические лады. Церковная музыка «в строгом стиле» предназначалась для хора *a cappella* и обладала уравновешенностью, плавностью и консонантностью.

Ступени лада – звуки лада, нумеруемые от тоники вверх, обозначаются римскими цифрами. I ст. – тоника (нижняя), II ст. – верхний вводный тон, III ст. – верхняя медианта, IV ст. – субдоминанта, V ст. – доминанта, VI ст. – нижняя медианта, VII ст. – нижний вводный тон, VIII ст. – тоника (верхняя). Из них I, IV, V ступени – главные, II, IV, VI ступени – побочные.

Субдоминанта (лат. *subdominanta* – нижняя господствующая) – IV ступень мажора или минора, одна из главных ступеней, находящаяся на квинту ниже тоники, обозначается буквой *S*. Субдоминантовая сфера – круг побочных тональностей при отклонении к тональности *S* (IV ст.). Субдоминантовая функция отличается неопределённым в данной тональности тяготением, но при долгом нахождении в музыкальном пространстве пьесы она может закрепиться настолько, что сама станет **Тоникой**, а бывшая тоника – её **Доминантой**. Поэтому отклоняться в субдоминантовую сферу композиторы XVIII века побаивались, но не Моцарт. Его отклонения в сферу *S* всегда оправданы, не носят искусственного характера и придают музыке черты зыбкости, романтической неопределённости, некой туманности, которая лишь постепенно проясняется, «выводя» музыку к более определённым функциям – доминантовой или тонической.

Сюита (фр. *suite* – последовательность) – циклическое произведение, состоящее из нескольких законченных пьес, разнообразных по содержанию и построению и следующих одна за другой по принципу контраста. Четырёхчастная танцевальная Сюита начала XVIII века объединяла аллеманду, куранту, сарабанду и жигу. Уже во времена Моцарта к обычным частям Сюиты стали добавлять дополнительные, и вскоре Сюита стала создаваться из ряда пьес самых различных жанров, в XIX и XX вв. – вплоть до набора отрывков из какого-нибудь крупного

произведения вроде балета, оперы, музыки к кинофильму. Моцарт застал ещё «старую» Сюиту и сам отдал ей дань в фортепьянной Сюите C-dur, K.399, которую, правда, не закончил.

Тема (греч. *thema* – предмет обсуждения) – преимущественно небольшое, мелодически определённое и завершённое по форме музыкальное построение, обладающее характерными особенностями и способное явиться основанием для разработки; важнейший элемент композиции, носитель определённой мысли, идеи, характера, образа героя музыкальной драмы или повествования. Качество музыкального произведения во многом зависит от достоинств его тем, их впечатляющей силы, мелодической ясности, способствующих запоминанию и узнаванию темы при каждом новом её появлении. Характерная часть темы, способная приобрести самостоятельное значение, называется **мотивом**.

Терцет (нем. *Terzett* от лат. *tertius* – третий) – 1. Ансамбль трёх исполнителей, обычно вокальный. 2. Сочинение для трёх исполнителей (обычно вокальное) с особой партией для каждого.

Терция (лат. *tertia* – третья) – консонирующий интервал шириной в 3 ступени, один из самых употребительных интервалов в параллельном голосоведении.

Тесситура (ит. *tessitura* – ткань, склад, строение) – часть диапазона инструментов или голосов, использованная в песне.

Тетрахорд (греч. *tetra* – четыре и *chorde* – струна) – четыре расположенные рядом ступени звукоряда. Нижний тетрахорд какого-либо лада: I, II, III, IV ступени. Верхний тетрахорд: V, VI, VII, VIII ступени.

Тирата (ит. *tirata* – черта; протянутая) – восходящий гаммообразный **пассаж** или **форшлаг** из нескольких звуков.

Тональность – определение тоники и лада (например, до-минор, Ля-мажор), т.е. то, что является ладотональностью. Каждая тональность отличается своими ключевыми знаками альтерации, которые выставляются при ключе и служат признаком той или иной тональности. Тональность для Моцарта имеет исключительно важное значение, так как он воспринимает её, как эмоциональную краску. Музыка в каждой из тональностей звучит у него так, что даже, изначально не зная тональности произведения, можно по многим мелодическим, интонационным признакам определить её.

Тоника (ит. *tonica*, от греч. *tonos* – напряжение, ударение) – 1. Самая устойчивая ступень лада, к которой в конечном счёте тяготеют все остальные ступени лада и которая способна завершить, остановить музыкальное движение; обозначается римскими цифрами I и VIII, а также буквой T. 2. Принятое в гармонии название мажорного или минорного тонического **Трезвучия**, т.е. трезвучия, построенного на I ступени (тонике) лада.

Транспозиция (лат. *transponere* – переставлять, перемещать) – перенесение всех звуков произведения на другую высоту. При транспозиции на любой интервал, кроме октавы, тональность меняется, но ладовые свойства транспонируемого материала всегда сохраняются. «Странспонировать» – значит, перенести из одной тональности в другую.

Трезвучие – аккорд, состоящий из звуков таких трёх названий, которые можно расположить по терциям (например, до–ми–соль). У трезвучия имеется основной тон (I, нижний звук в сжатом расположении трезвучия), терцовый (III) и квинтовый (V). Трезвучия бывают: большое (мажорное), малое (минорное), уменьшенное (из малых терций), увеличенное (из больших терций). Большое и малое трезвучия являются консонансами. «По звукам трезвучия» – это не всегда означает, что звуки трезвучия идут подряд в сжатом расположении, могут быть самые различные варианты, например, I–III–V–I–III, V–III–I–V–I.

Трель (ит. trillare – дребезжать, колебать) – один из **мелизмов**; быстрое и многократное чередование написанной ноты и соседней с ней ступени сверху.

Тремоло (ит. tremolo – дрожащий) – **1.** Быстрое повторение одного и того же звука, возможное на струнных смычковых инструментах и литаврах. **2.** Быстрое, многократное чередование двух несоседних звуков, двух интервалов, аккордов, отдельного звука и созвучия.

Трёхчастная форма – см. «Между прогулками I: Излюбленные формы Моцарта».

Трио (ит. trio, от tre – три) – **1.** Ансамбль трёх исполнителей, в вокальной музыке – то же, что терцет. **2.** Сочинение для трёх исполнителей с особой партией для каждого, например, фортепьянное Трио в составе скрипки, виолончели и фортепьяно. **3.** Средняя часть в пьесах чёткого ритма (маршах, вальсах, менуэтах, скерцо), написанных в трёхчастной форме, в книге помечается «**Трио**» – специально, чтобы не было путаницы с названием жанра. **Трио** обычно контрастирует с крайними частями более плавным и певучим характером музыки, новой тональностью, а также меньшим составом исполнителей (обычно исполняется лишь тремя видами струнных инструментов, отсюда и название).

Триоль (лат. tres – три) – особая ритмическая фигура из трёх нот, равная по длительности двум обычным нотам того же написания.

Туше (фр. toucher – трогать, касаться) – свойственный каждому исполнителю при игре на фортепьяно характер прикосновения к клавишам, нажима на них, влияющий на силу и окраску звука.

Унисон (ит. unisono – однозвучный) – единозвучие, одновременное звучание двух или нескольких звуков одинаковой высоты. Петь или играть в унисон – двум или нескольким лицам исполнять одну и ту же музыку.

Фактура (лат. factura – букв. делание, обработка) – музыкальная ткань, технический склад, состав музыкальной звучности. Элементами фактуры являются мелодия, аккомпанемент, бас, отдельные голоса, подголоски, темы, противосложения. Основными типами фактуры можно считать а) гомофоническую, б) аккордово-гармоническую, в) полифоническую.

Фантазия (греч. phantasia – воображение) – **1.** Инструментальная пьеса своеобразной композиции, не совпадающей с отстоявшимися формами построения музыкальных произведений. **2.** Инструментальная пьеса, отличающаяся фантастическим, причудливым характером музыки.

Фермата (ит. fermata – остановка, задержка) – знак, выставляемый над или под нотой или паузой и означающий право исполнителя увеличить по своему усмотрению её длительность.

Фигура ритмическая – характерный отрывок ритма, обычно неоднократно повторяющийся.

Фигурация гармоническая – аккордово-гармонического склада движение по звукам, образующим какой-либо аккорд терцового строения. Характерна для романсов, песен.

Фигурация мелодическая – в музыке аккордово-гармонического склада движение одного или нескольких голосов длительностями более мелкими, чем каждый из сменяющихся аккордов, т.е. мелодическое (ритмически остигатное) «заполнение» аккорда. Как правило, такая фигурация удерживается до смены одного раздела произведения на другой. Моцарт – непревзойдённый изобретатель мелодических фигураций, его фантазия в данной области безгранична.

Финал (ит. finale – окончательный, конечный) – **1.** Последняя часть многочастного произведения (Сонаты, камерного Ансамбля, Симфонии). Тональность Финала обычно не указывается, так как она совпадает с основной тональностью

всего цикла. **2. Финальная Сцена** в каждом действии Оперы XVIII века, конструктивно отделённая от предыдущих Сцен и обычно предназначенная для большого ансамбля певцов. Нумерация не касается Финалов Опер, поэтому все входящие в Финал Арии, Дуэты, Ансамбли, Хоры, Речитативы, Танцы никогда не имеют номеров. Финал оперного акта помечается отдельным заголовком «Finale». Он, как правило, имеет сквозное, безостановочное развитие и бурное, совместное окончание в исполнении всех действующих лиц, подводящее итог действию. Иногда Финал бывает протяжённее предыдущего действия (см. II Финал Оперы «Волшебная флейта»).

Фигурира (ит. fioritura – цветение) – украшения в вокальной музыке; чередование в мелодии звуков, входящих в состав сопровождающих её аккордов (обычно терцового строения), со звуками неаккордовыми, но близкими к ним по высоте, т.е. всевозможная **фигурация мелодическая** в пении.

Форшлаг (нем. Vorschlag – предшествующий удар) – один или несколько звуков, обозначаемых нотами мелкого начертания, длительность которых не входит в заполнение тактового **Размера**. Форшлаг исполняется за счёт укорочения основной длительности, к которой он примыкает. Звучит резко, зачастую акцентированно, прыгуче.

Фригийский оборот – мелодический нисходящий оборот фригийского минорного лада IV– III–II– I. Звучит очень мрачно.

Фуга (лат. fuga – бег) – многоголосное произведение, представляющее собой квинтово-имитационное изложение и полифоническую разработку одной **Темы**. Является высшей имитационной формой. Форма Фуги образуется из проведений темы в различных преобразованиях, чередуемых с интермедиями. Каждое проведение темы в Фуге сопровождается всевозможными контрапунктами – противосложениями. Простая Фуга построена на одной одноголосной теме, двойная – на двух, тройная – на трёх. Кульминацией Фуги является **Стретта**.

Фугато – построение вроде Фуги, содержащее разработку темы имитационными приёмами. Фугато чаще всего представляет собою незаконченную Фугу, переходящую в музыку аккордово-гармонического склада (см. Фугато в Финале Симфонии «Юпитер»).

Хорал (лат. choralis, от греч. choros – хор) – хоровое церковное песнопение, в католической музыке – одноголосное, в протестантской – многоголосное с сопровождением органа. Мастером хоралов был И.С.Бах. Моцарт интересовался техникой протестантского хорала, написал духовные песни по их образцу, К.343. В более широком значении Хорал – это Хор аккордового, строгого склада, в котором все голоса поют в едином ритме. Строгость «хорального многоголосия» проникла и в Оперы (Финал IV действия Оперы «Свадьба Фигаро»), и в инструментальные произведения Моцарта (Хорал в III части фортепьянного Концерта Es-dur №22, К.482 и многие другие).

Хроматизм (греч. chroma – цвет; древние греки уподобляли 7 ступеней диатонического звукоряда семи цветам радуги, а полутоны – оттенкам этих основных цветов) – последование звуков разной высоты, но одинаковых названий, повышаемых или понижаемых с помощью **Альтерации**. При последовании хроматизмов образуется как бы ползущая интонация, обладающая тончайшими мелодическими грациями, переливами. У Моцарта хроматизмы зачастую служат передаче эротических, интимных переживаний или тонко завуалированных чувств.

Экспозиция (лат. expositio – изложение) – в сонатной форме: первый основной раздел, содержащий изложение основного тематического материала в двух тональностях – главной и побочной. Экспозицию составляют главная,

связующая, побочная и заключительная **Темы**. Несмотря на строгий регламент, в разделе экспозиции бывают отклонения от нормы, например, может звучать две разных побочных темы в разных тональностях (см. экспозицию I части фортепьянной Сонаты F-dur, K.332). Экспозиция в Сонатах и инструментальных Ансамблях Моцарта всегда повторяется дважды (в конце экспозиции выставлен знак репризы). Исключения: а) в «итальянизированных» Симфониях Моцарта 1770-1772 гг. экспозиция не повторяется, б) в инструментальных Концертах Моцарта используется двойная неповторяемая экспозиция (см. «Между прогулками: I. Излюбленные формы Моцарта»), в) в Увертюрах Моцарта, написанных в сонатной форме без разработки, экспозиция не повторяется (см. там же).

Элегия (греч. *elegos* – жалоба) – пьеса задумчивого, печального характера.

Энгармонизм (греч. *enarmonios* – согласованный, совпадающий) – высотное равенство звуков различных названий, например, до-диез= ре-бемоль. Энгармонически равные звуки физически тождественны, но имеют совершенно различное музыкально-выразительное значение. Энгармоническая замена одного звука превращает диатонический интервал в хроматический, например, малую терцию в увеличенную секунду. На этом основана энгармоническая модуляция – переход из одной тональности в другую, при котором последний аккорд в старой тональности приравнивается к аккорду в новой тональности. Энгармоническая модуляция вносит в гармоническое движение характер неожиданности. Моцарт очень часто и мастерски пользуется приёмом энгармонической подмены, причём в двух случаях: а) желая упростить вид нотной записи, заменить ноты в тональности с большим количеством знаков нотами в тональности с меньшим количеством знаков (см. такт 10 во вступительном разделе фортепьянной Фантазии c-moll, K.475 – знаки тональности Ces-dur подменяются знаками H-dur), б) желая с помощью энгармонической модуляции быстро перейти из тональности в тональность, чем внести элемент неожиданности (см. разработку фортепьянного Adagio h-moll, K.540).

Эпизод – 1. Любой из средних разделов Рондо или Рондо-сонаты, построенный в особой тональности на собственной теме и относительно ограниченный от соседних разделов (**Рефренов**, **Разработок**). 2. Отграниченный отрывок внутри разработочных разделов сонатной формы, резко отличающийся измененным темпом, фактурой, тематизмом.

Иностранные термины

A'cappella (ит. – в стиле капеллы) – пение без инструментального сопро-вождения.

Adagio (ит. – медленно, спокойно) – см. **Адажио**

Ad libitum (ит. – по желанию, как угодно) – 1. Разрешение применить собственные оттенки исполнения и темп. 2. Разрешение исключить из ансамбля партию, к которой отнесены эти слова.

Allegretto (ит.) – обозначение темпа, менее скорого, чем **Аллегро**, промежуточного между **Аллегро** и **Анданте**.

Allegro – см. **Аллегро**

Andante – см. **Анданте**

Andantino – обозначение темпа, более скорого, чем **Анданте**.

Basso continuo (ит. – постоянный, непрерывный бас) – в камерной музыке, начиная с конца XVI века, партия клавишного инструмента, написанная в виде басового голоса с цифровыми обозначениями, по которым исполнитель basso continuo одновременно должен играть и требуемые аккорды.

Brevis (лат. – краткий) – 1. Нота, равная двум целым нотам, считавшаяся во времена «грегорианского кодекса» краткой по сравнению с другими. 2. Определенное вида Мессы. Согласно своему назначению Мессы делились на **brevis** (короткие), **longa** (длинные), **solemnis** (торжественные). Все разновидности представлены в творчестве Моцарта.

Buffa (от ит. *buffo* – комический, смешной) – жанровая разновидность. Оперы XVIII века, введенная итальянцами. Предполагала комический сюжет, небольшие масштабы (1 акт, 2 акта или 2 акта с кратким 3-им актом), непритязательный, демократичный характер музыки. Текст такой Оперы-buffa сочинялся исключительно на итальянском языке. Это не помешало, однако, Моцарту внести в итальянизированную модель Оперы-buffa «немецкую» содержательность и глубину (см. Оперы «Мнимая садовница», «Свадьба Фигаро», «Так поступают все»). По существу, Моцарт разрушил все стереотипы Оперы-buffa, выработанные до него.

Cantus firmus – см. Григорианский хорал.

Crescendo (лат. *crescere* – расти) – усиление звучности, динамики. «Мангеймское **crescendo**» – изобретённое представителями мангеймской оркестровой школы невероятно яркое усиление звучности, благодаря постепенному присоединению групп оркестрантов друг к другу. Громовые эффекты, достигаемые при исполнении «мангеймского **crescendo**», шокировали, но восхищали публику. Восхищался этим приёмом и Моцарт.

Da capo (ит. – от головы) – 1. Знак, указывающий на повторение пьесы с начала до слова «конец» или до специально выставляемой двойной тактовой черты. 2. Старинная форма трёхчастной Арии, I и III часть которой идентичны по музыке и тексту, а между ними располагается средний раздел меньшей протяжённости, контрастирующий с крайними. Обычно средний раздел модулирует в минорную тональность и останавливается на доминантовом органном пункте (редко – тонике). Между всеми разделами Арии «*da capo*», как правило, помещены инструментальные вставки – **Ритурели**.

Diminuendo – см. Нюансы.

Dur (лат. *durus* – твёрдый) – обозначение мажора, мажорного лада, сочетается с буквенным обозначением тоника, например, A-dur (Ля-мажор). Мажорные тональности – см. «Между прогулками: II. Мажор и минор Моцарта».

Forte (ит.) – громко, обозначается знаком *f*.

Grave (ит. – тяжело, важно) – в медленном темпе, близком к **Largo**, тяжело, несколько торжественно.

Lamento (ит. – жалобно) – 1. Характер исполнения: жалобно, слёзно. 2. Определение Арии в Опере-серии, оплакивающей что-либо или кого-либо.

Longa – см. **Brevis**.

Largo (ит. – широкий, просторный) – 1. Основное обозначение самого медленного из пяти основных темпов, соответствующего очень медленному шагу. 2. Обозначение пьесы, написанной в этом темпе и не имеющей специального названия.

Larghetto (ит. – довольно широко) – обозначение темпа, более подвижного, чем **Largo**, а характера музыки менее, чем в **Largo**, напряжённого и сосредоточенного.

Maestoso (ит. – величественно) – величественно, величаво, торжественно. Термин часто используется в обозначениях темпов.

Moderato (ит. – умеренно, сдержанно) – Обозначение темпа, среднего между **Анданте** и **Аллегро**.

Moll (лат. *Mollis* – мягкий) – обозначение минора, минорного лада, сочета-

ется с буквенным обозначением тоники, например, *a-moll* (ля-минор), причём в отличие от мажора обозначение минорной тональности пишется со строчной буквы. Минорные тональности – см. «Между прогулками: II. Мажор и минор Моцарта.

Molto (ит. – много, очень) – термин используется в обозначении темпов *Molto Allegro* (очень скоро), *Molto Adagio* (очень медленно) и т.д.

Opus, сокращённо **op.** (лат. – произведение, труд) – музыкальное произведение, сочинение автора.

Piano (ит.) – тихо, обозначается знаком *p*.

Pizzicato (ит. – щипком) – 1. Игра на смычковых инструментах не смычком, а щипком, задевая струну пальцем, отчего получается отрывистый звук, более тихий, чем при игре смычком. 2. Название пьесы, исполняемой таким приёмом.

Presto (ит. – скоро, быстро) – 1. Основное обозначение самого скорого темпа, соответствующего стремительному бегу. 2. Название пьесы, написанной в этом темпе и не имеющей специального названия.

Rubato – см. **Рубато**.

Scherzando (ит. скерцо – шутка) – 1. Название живой, бодрой пьесы, часто шуточного характера. Название введено Гайдном для обозначения средних частей сонатного цикла, заменяющих Менуэт. 2. Характер исполнения: шутя, весело, игриво, с юмором.

Secco (ит. – сухо) – отрывисто, жестко, коротко, резко. **Речитатив-secco** – сухой, отрывистый Речитатив, сопровождаемый отдельными аккордами, может исполняться певцом ритмически свободно, наподобие декламации.

Seria (ит. – серьёзная) – жанровая разновидность Оперы XVIII века, отличающаяся серьёзностью сюжета, обычно на античную тему о богах, героях, императорах. Опере-*seria* свойственна высокопарность, морализирование. Обычно состояла из трёх актов, часто их сопровождали балетные антракты на пасторальные сюжеты. Количество Арий, Ансамблей, Хоров в Опере-*seria* было строго регламентировано, так же, как и их качество (см. Прогулку XIX «По ранним Операм и сочинениям для сцены»). Несмотря на трагичность сюжета, Опера-*seria* всегда завершалась счастливым концом. Ещё одним обязательным условием являлось исполнение главных мужских партий в такой Опере кастратами. Моцарт был первым, кто покончил с этой традицией.

Sinfonia (ит.) – 1. Первоначальное название Симфонии. 2. Увертюра к Опере в Италии.

Sforzando, сокращённо **sf** (ит.) – акцентированно, с силой, выделяя; обозначение, относящееся к отдельному звуку или аккорду, над которым оно выставлено.

Solemnis – см. **Brevis**.

Soli (ит.) – множественное число от *solo* (см. **Солю**).

Spiccato (ит.) – отрывисто, отдельно; при игре на смычковых инструментах – стаккато подпрыгивающим смычком.

Staccato (ит. – отрывисто) – отрывистое исполнение звуков, стаккато.

Tremolo (ит. – дрожащий) – см. **Тремоло**.

Tutti (ит. – все) – 1. Все участники какой-либо группы инструментов (написать в партии, исполнявшейся до того частью этой группы). 2. В концертных пьесах – выступление оркестра (хотя бы и неполного) во время паузы солиста. 3. Оркестр в целом. В книге – *tutti*.

Литература

1. *Аберт Г.* В.А.Моцарт, тома I – IV. М., 1985.
2. *Акулов Е.А.* Оперная музыка и сценическое действие. М., 1978
3. *Асафьев Б.В.* Моцарт с современностью //Избранные труды, том IV//. М., 1955.
4. *Берлянд-Чёрная Е.* Оперы Моцарта, М., 1957
5. *Бэлза И.* Моцарт и Сальери. М., 1953.
6. *Бюкен Э.* Музыка эпохи рококо и классицизма. М., 1934.
7. *Вангер Р.* Опера и драма. Искусство и революция. // Сборник «Кольцо нибелунгов»//. М., 2001.
8. *Виноградов Г., Красовская Е.* Занимательная теория музыки. М., 1991.
9. *Гивенталь И., Щукина-Гингольд Л.* Музыкальная литература, вып. II. М., 1984.
10. *Давыдова М.А.* Моцарт. Его жизнь и музыкальная деятельность //Жизнь замечательных людей// . С-Пб, 1891.
11. *Дальхов Й, Дуда Г., Кернер Д.* В.-А.Моцарт. Хроника последних лет жизни и смерть. М., 1991.
12. *Йоффе И.И.* Синтетическая история искусств. Л-д, 1933.
13. *Кац Б.* Отец своего сына (из жизни Л.Моцарта) //Времена люди-музыка//. Л-д, 1983.
14. *Киркегор С.* Дон-Жуан Моцарта. М., 1995.
15. *Лебедев С., Поспелова Р.* Musica latina. С-Пб, 2000.
16. *Ливанова Т.Н.* История западно-европейской музыки до 1789 года, том II. М., 1982
17. *Материалы и документы по истории музыки,* Том II, XVIII век, под ред. *М. Ивановна-Борецкого,* М., 1934.
18. *Меркулов А.М.* (составитель) Как исполнять Моцарта. М., 2003
19. *Моцарт В.-А.* Письма. М., 2000.
20. *Неф К.* История западно-европейской музыки. М., 1938.
21. *Оннегер А.* О музыкальном искусстве. Л-д, 1979.
22. *Порфирьева А.* Песни Моцарта // Музыкальная классика и современность. Вопросы истории и эстетики//. Л-д, 1983.
23. *Протопопов Вл.* Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта. М., 1978.
24. *Публиг М.* Моцарт //русское издание//. Флоренция, 1997.
25. *Саккетти Л.А.* Очерк всеобщей истории музыки. С-Пб, 1912.
26. *Советская музыка,* журнал №12, 1991, М.

27. *Соллертинский И.И.* Избранные статьи о музыке. Л-д, 1946.
28. *Стендаль.* Жизнь Моцарта. //Стендаль. Собр. Соч. в 15 томах, Том 8//. М., 1959.
29. *Холопова В.Н.* Формы музыкальных произведений. С-Пб, 2001.
30. *Хохловкина Л.* Западноевропейская опера. М., 1962.
31. *Чёрная Е.С.* Моцарт и австрийский музыкальный театр. М., 1963.
32. *Чигарева Е.И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М., 2000.
33. *Чичерин Г.В.* Моцарт. Л-д, 1970.
34. *Шоу Б.* О музыке и музыкантах. М., 1965.
35. *Штейнпресс Б.С.* Очерки и этюды. М., 1980.
36. *Эйништейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. М., 1977.
37. *Ямпольский И.* Концерты Моцарта для скрипки с оркестром. М., 1962.

Монографии на английском и немецком:

38. *Becker Max.* Mozart: Sein Leben und seine Zeit in Texten und Bildern. Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig, 1991.
39. *Born G.* Mozarts Musiksprache. Schlüssel zu Leben und Werk. München, 1985.
40. *Köchel Ludwig von.* Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W.A.Mozarts. 6.Aufl.,Leipzig, 1969.
41. *Heartz Daniel.* Mozart's operas. University of California press. London, 1990.
42. *Landon Robbins, H.C.* 1791 – Mozart's last year. London, 1988.
43. *Newman B. G.* Music for Masonic Occasions. London, 1996.

Оглавление

Слушать Моцарта и умом, и сердцем (вместо предисловия)	5
Пролог	8
Прогулка I (по клавирным Сонатам).....	12
Прогулка II (по клавирным сочинениям)	36
Прогулка III (по четырехручным клавирным сочинениям и музыке для механизмов).....	52
Прогулка IV (по фортепьянным Концертам)	71
Между прогулками: I. Излюбленные формы Моцарта	112
Прогулка V (по Сонатам для клавира и скрипки).....	117
Прогулка VI (по клавирным Ансамблям).....	142
Прогулка VII (по ранним струнным Квартетам).....	158
Прогулка VIII (по поздним струнным Квартетам)	173
Между прогулками: II. Мажор и минор Моцарта.....	194
Прогулка IX (по струнным Квintетам и Трио)	206
Прогулка X (по Ансамблям и Концертам с солирующими духовыми).....	229
Между прогулками: III. Лейттемы Моцарта	251
Прогулка XI (по Концертам для скрипки с оркестром)	255
Прогулка XII (по Серенадам).....	270
Прогулка XIII (по Дивертисментам и танцевальной музыке)	294
Между прогулками: IV. Легко ли слушать Моцарта.....	310
Прогулка XIV (по Симфониям).....	318
Прогулка XV (по масонской музыке)	351
Прогулка XVI (по Мессам)	382
Прогулка XVII (по церковной музыке).....	409
Между прогулками: V. Многоликий Моцарт.....	440
Прогулка XVIII (по сольной и ансамблевой вокальной музыке)	446
Прогулка XIX (по ранним Операм и сочинениям для сцены).....	471
Прогулка XX (по Операм в поисках героини)	496
Между прогулками: VI. Для кого сочинял Моцарт	526
Прогулка XXI (по Операм в поисках героя).....	531
Прогулка XXII (по Операм в поисках правды)	556
Прогулка XXIII (по Опере «Волшебная флейта»)	589
Основные даты жизни и творчества Моцарта.....	635
Список произведений Моцарта (по жанрам).....	639
Словарь терминов	658
Иностранные термины	674
Литература.....	677

Лицензия на издательскую деятельность
ЛР №010153 от 05.01.1997 г.

Якушина Ирина Анатольевна
«Вселенная Моцарта»

Занимательный путеводитель
по всем произведениям В.А.Моцарта

Редактор Л.Фролова
Корректор В.Дюбе
Корректор С. Баннова

Технический редактор Т.Агафонникова

Подписано в набор 20.04.2005 г. Подписано в печать 29.06.2005 г.
Формат 60×88/16. Гарнитура «Таймс»

Бумага офсетная. Печать офсетная. Объем печ.л. 42,5. Тираж 500 экз. Изд. № 3852

Издательство «Музыка», 191123, Санкт-Петербург, ул.Рылеева, 17.

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии «Береста»
196006, Санкт-Петербург, ул.Коли Томчака, д.28



Якушина Ирина Анатольевна родилась в Ленинграде, окончила Ленинградское музыкальное училище им. Мусоргского (теоретико-композиторское отделение).

Работала концертмейстером, преподавала в ДМШ и в музыкально-педагогическом училище. Почетный работник общего образования России. Композитор, автор восьми музыкальных сборников, более 100 песен.

Член Российского межрегионального Союза писателей.

