

МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЛИТЕРАТУРА
ЗАРУБЕЖНЫХ
СТРАН

вып.
II

Б. В. Левик

МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЛИТЕРАТУРА
ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

Выпуск

II

Издание четвертое

*Допущено Управлением кадров
и учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для музыкальных училищ*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1955

Учебное пособие по курсу музыкальной литературы,
посвященное жизни и творчеству К. В. Глюка, И. Гайдна,
В. А. Моцарта. Предназначается для музыкальных училищ.

Л $\frac{90203-1}{026(01)-75}$ 583-75

КРИСТОФ ВИЛЛИБАЛЬД ГЛЮК

1714 * 1787

Жизнь оперного театра в XVIII веке была разнообразна и богата. По сравнению с другими видами музыкального искусства опера представляла собой наиболее чуткий и отзывчивый общественный барометр. Борьба направлений в области оперы в разных странах (Италии, Франции, в странах немецкого языка) являлась своеобразным отражением борьбы классов в специфической сфере искусства.

Опера seria. В Италии борьба направлений протекала между оперой *seria* (серьезной), обслуживавшей преимущественно придворные круги общества, и оперой *buffa* (комической), выражавшей интересы демократических слоев.

Итальянская опера *seria*, сложившаяся в Неаполе в конце XVII века, в ранний период своей истории (в творчестве А. Скарлатти и его ближайших последователей) имела прогрессивное значение. Мелодическое пение, опиравшееся на истоки итальянской народной песенности, кристаллизация вокального стиля *bel canto*¹, являвшегося одним из критериев высокой вокальной культуры, установление жизнестойкой оперной композиции, состоящей из ряда завершенных арий, дуэтов, ансамблей, объединенных речитативами, сыграли весьма положительную роль в дальнейшем развитии европейского оперного искусства.

¹ *Bel canto* в переводе означает прекрасное пение. Так называется вокальная кантилена, характеризующая итальянскую школу пения.

Но уже в первой половине XVIII века итальянская опера seria вступила в полосу кризиса и начала обпаруживать идейно-художественный упадок. Высокая культура *bel canto*, которая ранее была связана с передачей душевного состояния героев оперы, теперь выродилась во внешний культ красивого голоса как такового, вне зависимости от драматического смысла. Пение стало встречать многочисленными внешне виртуозными пассажами, колоратурами и фиоритурами, имевшими целью демонстрацию вокальной техники певцов и певиц. Опера, таким образом, вместо того чтобы быть драмой, содержание которой раскрывается средствами музыки в органическом сочетании со сценическим действием, превратилась в состязание мастеров вокального искусства, за что и получила название «концерта в костюмах». Сюжеты оперы seria, заимствованные из античной мифологии или древней истории, стандартизировались: это были обычно эпизоды из жизни королей, полководцев с запутанной любовной интригой и с обязательным благополучным концом, отвечавшим требованиям придворной эстетики.

Так итальянская опера seria XVIII века оказалась в состоянии кризиса. Однако некоторые композиторы старались в своем оперном творчестве преодолеть этот кризис. Г. Ф. Гендель, отдельные итальянские композиторы (Н. Йомелли, Т. Траэтта и другие), а также К. В. Глюк в ранних операх стремились к более тесной взаимосвязи между драматическим действием и музыкой, к уничтожению пустого «виртуозничанья» в вокальных партиях. Но подлинным реформатором оперы суждено было стать Глюку в период создания его лучших произведений.

Опера buffa. В противовес опере seria демократическими кругами была выдвинута опера buffa, родиной которой также является Неаполь. Опера buffa отличалась бытовой современной тематикой, народно-национальной основой музыки, реалистическими тенденциями и жизненной правдивостью в воплощении типических образов.

Первым классическим образцом этого передового жанра явилась опера Дж. Перголези «Служанка-госпожа», сыгравшая громадную историческую роль в утверждении и развитии итальянской оперы buffa.

По мере дальнейшей эволюции оперы *buffa* в XVIII веке ее масштабы увеличиваются, растет количество действующих лиц, усложняется интрига, появляются такие важные в драматургическом отношении элементы, как большие ансамбли и финалы (развернутые ансамблевые сцены, завершающие каждое действие оперы).

В 60-х годах XVIII века в итальянскую оперу *buffa* проникает лирико-сентиментальная струя, характерная для европейского искусства данного периода. В этом отношении показательны такие оперы, как «Добрая дочка» Н. Пиччини (1728—1800), отчасти «Мельничиха» Дж. Паизелло (1741—1816) и его же «Севильский цирюльник», написанный для Петербурга (1782) на сюжет комедии Бомарше.

Композитором, в творчестве которого завершилось развитие итальянской оперы *buffa* XVIII века, был Д. Чимароза (1749—1801) — автор знаменитой, популярной оперы «Тайный брак» (1792).

Французская лирическая трагедия. Нечто подобное, но на иной национальной почве и в иных формах представляла собой оперная жизнь во Франции. Здесь оперным направлением, отражавшим вкусы и требования придворно-аристократических кругов, была так называемая «лирическая трагедия», созданная еще в XVII веке великим французским композитором Ж. Б. Люлли (1632—1687). Но творчество Люлли заключало в себе и значительную долю народно-демократических элементов. Ромен Роллан отмечает, что мелодии Люлли «распевали не только в самых знатных домах, но и на кухне, из которой он вышел», что «его мелодии затягивали на улицах, их «пиликали» на инструментах, самые его увертюры распевались на специально подобранные слова. Многие его мелодии превратились в народные куплеты (*vaudevilles*)... Его музыка, частично заимствованная у народа, возвращалась обратно в низы»¹.

Однако после смерти Люлли французская лирическая трагедия деградировала. Если уже в операх Люлли значительную роль играл балет, то в дальнейшем, вследствие его засилья, опера превращается почти в сплошной дивертисмент, распадается ее драматургия;

¹ Ромен Роллан. Музыканты прошлых дней. М., 1938, стр. 225.

она становится пышным зрелищем, лишенным большой объединяющей идеи и единства. Правда, в оперном творчестве Ж. Ф. Рамо (1683—1764) возрождаются и получают дальнейшее развитие лучшие традиции лирической трагедии Люлли. Но Рамо жил в XVIII веке, когда передовые слои французского общества во главе с энциклопедистами-просветителями — Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро и другими¹ (идеологами третьего сословия) требовали искусства реалистического, жизненного, героями которого вместо мифологических персонажей и богов были бы обыкновенные, простые люди.

И этим искусством, отвечающим требованиям демократических кругов общества, явилась французская комическая опера, зародившаяся еще в ярмарочных театрах конца XVII и начала XVIII века.

Французская комическая опера. Постановка в Париже в 1752 году «Служанки-госпожи» Перголези оказалась последним толчком, вызвавшим к жизни развитие французской комической оперы. Poleмика, развернувшаяся вокруг постановки оперы Перголези, получила название «войны буффонистов и антибуффонистов»². Ее возглавляли энциклопедисты, выступавшие за реалистическое музыкально-театральное искусство и против условностей придворно-аристократического театра. В десятилетия, предшествовавшие французской буржуазной революции 1789 года, эта полемика приняла острые формы. Вслед за «Служанкой-госпожой» Перголези один из вождей французского просветительства Жан-Жак Руссо написал маленькую комическую оперу «Деревенский колдун» (1752).

Французская комическая опера нашла своих выдающихся представителей в лице Ф. А. Филидора (1726—1795), П. А. Монсиньи (1729—1817), А. Гретри (1742—1813). Особо выдающуюся роль сыграла опера Гретри «Ричард Львиное Сердце» (1784). В некоторых операх Монсиньи («Дезертир») и Гретри («Люсиль») нашла отражение та же лирико-сентиментальная струя, которая

¹ Энциклопедисты — группа передовых французских писателей, философов, публицистов, издававших «Энциклопедию», являющуюся знаменем в руках демократических слоев в борьбе за более справедливые общественные порядки.

² «Буффонистами» назывались сторонники оперы buffa, «антибуффонистами» — ее противники.

характерна для искусства середины и второй половины XVIII века.

Приход Глюка к классической музыкальной трагедии. Однако французская комическая опера с ее бытовой тематикой, иногда с мещанскими идеалами и морализующими тенденциями перестала удовлетворять возросшим эстетическим требованиям передовых демократических кругов, казалась слишком мелкой для воплощения больших идей и чувствований предреволюционной эпохи. Здесь нужно было искусство героическое и монументальное. И такое оперное искусство, воплощавшее большие гражданские идеалы, было создано Глюком. Критически восприняв и освоив все лучшее, что существовало в современной ему опере, Глюк пришел к новой классической музыкальной трагедии, отвечавшей запросам передовой части общества. Поэтому творчество Глюка с таким энтузиазмом было встречено в Париже энциклопедистами и передовой общественностью в целом.

По словам Ромена Роллана, «революция Глюка — в этом и заключалась ее сила — явилась делом не одного лишь гения Глюка, а делом векового развития мысли. Переворот был подготовлен, возвещен и ожидался в течение двадцати лет энциклопедистами»¹. Один из самых выдающихся представителей французского просветительства Дени Дидро писал еще в 1757 году, то есть почти за двадцать лет до приезда Глюка в Париж: «Пусть явится гениальный человек, который выведет подлинную трагедию на сцену лирического театра!» Дальше Дидро заявляет: «Я подразумеваю человека, обладающего гением в своем искусстве; это не тот человек, который умеет только нанизывать модуляции и комбинировать ноты»². В качестве примера большой классической трагедии, требующей музыкального воплощения, Дидро приводит драматическую сцену из «Ифигении в Авлиде» великого французского драматурга Расина, точно указывая места речитативов и арий³.

Это пожелание Дидро оказалось пророческим: первой оперой Глюка, написанной для Парижа в 1774 году, была «Ифигения в Авлиде».

¹ Ромен Р о л л а н. Музыканты прошлых дней, стр. 263.

² Т а м ж е, стр. 285.

³ С м. т а м ж е, стр. 285—287.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ К. В. ГЛЮКА

Детские годы Глюка. Кристоф Виллибальд Глюк родился 2 июля 1714 года в Эрасбахе (Верхний Пфальц) недалеко от чешской границы.

Отец Глюка был крестьянином, в молодости служил солдатом, а затем сделал своей профессией лесничество и работал лесничим в богемских лесах на службе у графа Лобковица. Таким образом, с трехлетнего возраста (с 1717 года) Кристоф Виллибальд жил в Чехии, что впоследствии сказалось на его творчестве. В музыке Глюка пробивается струя чешской народной песенности.

Детство Глюка было суровым: семья обладала скудными средствами, и ему приходилось помогать отцу в трудном лесническом деле. Это способствовало выработке у Глюка жизненной стойкости и твердого характера, помогавших ему впоследствии при проведении в жизнь реформаторских идей.

Годы учения Глюка. В 1726 году Глюк поступил в иезуитскую коллегию в чешском городе Комотау, где он проучился шесть лет и пел в хоре школьной церкви. Все преподавание в коллегии было проникнуто слепой верой в церковные догматы и требованием поклонения начальству, что, однако, не могло подчинить себе юного музыканта, в будущем передового художника.

Положительной стороной обучения явилось овладение Глюком греческим и латинским языками, античной литературой и поэзией. Оперному композитору в ту эпоху, когда оперное искусство во многом основывалось на античной тематике, это было необходимо.

Во время обучения в коллегии Глюк занимался также игрой на клавире, органе и виолончели. В 1732 году он переехал в столицу Чехии Прагу, где поступил в университет, одновременно продолжая свое музыкальное образование. Временами ради заработка Глюк вынужден был оставлять занятия и странствовать по окрестным деревням, где он играл на виолончели различные танцы, фантазии на народные темы.

В Праге Глюк пел в церковном хоре, руководимом выдающимся композитором и органистом Богуславом



Кристоф Виллибальд Глюк

Черногорским (1684—1742), прозванным «чешским Бахом». Черногорский и был первым настоящим учителем Глюка, преподававшим ему основы генерал-баса (гармонии) и контрапункта.

Глюк в Вене. В 1736 году, наступает новый период в жизни Глюка, связанный с началом его творческой деятельности и музыкальной карьеры. Граф Лобковиц (у которого на службе находился отец Глюка) заинтересовался незаурядным дарованием молодого музыканта; взяв Глюка с собой в Вену, он назначил его придворным певчим в своей капелле и камерным музыкантом. В Вене, где музыкальная жизнь была ключом, Глюк сразу окунулся в особую музыкальную атмосферу, создавшуюся вокруг итальянской оперы, господствовавшей тогда на венской оперной сцене. В это же время в Вене жил и работал знаменитый в XVIII веке драматург и либреттист Пьетро Метастазιο. На тексты Метастазιο Глюк написал свои первые оперы.

Учение и работа в Италии. На одном из балльных вечеров у графа Лобковица, когда Глюк играл на клавире, сопровождая танцы, на него обратил внимание итальянский меценат граф Мельци. Он взял Глюка с собой в Италию, в Милан. Там Глюк провел четыре года (1737—1741), совершенствуя свои знания в области музыкального сочинения под руководством выдающегося итальянского композитора, органиста и дирижера Джованни Баттиста Самmartини (1704—1774). Познакомившись с итальянской оперой еще в Вене, Глюк, разумеется, ближе и теснее соприкоснулся с ней в самой Италии.

Начиная с 1741 года он сам стал сочинять оперы, исполнявшиеся в Милане и в других городах Италии. Это были оперы *seria*, написанные в значительной своей части на тексты П. Метастазιο («Артаксеркс», «Деметрий», «Гипермнестра» и ряд других). Почти ни одна из ранних опер Глюка целиком не сохранилась; из них до нас дошли лишь отдельные номера. В этих операх Глюк, находясь еще в плену условностей традиционной оперы *seria*, стремился преодолеть ее недостатки. Достигалось это в различных операх по-разному, но в некоторых из них, особенно в «Гипермнестре», уже появились признаки будущей оперной реформы Глюка: тенденция к преодолению внешней вокальной виртуозности, стремление повысить драматическую выразительность речитативов,

придать увертюре более значительное содержание, органически связав ее с самой оперой. Но стать в своих ранних операх реформатором Глюк еще не смог. Этому противодействовала эстетика оперы *seria*, а также недостаточная творческая зрелость самого Глюка, еще полностью не осознавшего необходимость реформы оперы.

И все же между ранними операми Глюка и его реформаторскими операми при их принципиальных отличиях нет непроходимой грани. Об этом свидетельствует, например, тот факт, что Глюк использовал музыку ранних опер в сочинениях реформаторского периода, перенося в них отдельные мелодические обороты, а иногда и целые арии, но с новым текстом.

Творческая работа в Англии. В 1746 году Глюк пересел из Италии в Англию, где продолжал работу над итальянской оперой. Для Лондона он написал оперы *seria* «Артамена» и «Падение гигантов». В английской столице Глюк встретился с Генделем, творчество которого произвело на него большое впечатление. Однако Гендель не сумел оценить своего младшего собрата и однажды даже сказал: «Мой повар Вальц лучше знает контрапункт, чем Глюк». Творчество Генделя послужило Глюку стимулом для осознания необходимости коренных изменений в области оперы, так как и в операх Генделя Глюк заметил явное стремление выйти из рамок стандартной схемы оперы *seria*, сделать ее драматически более правдивой. Влияние оперного творчества Генделя (особенно позднего периода) — один из важных факторов в подготовке оперной реформы Глюка.

Между тем в Лондоне для привлечения на свои концерты широкой публики, падкой до сенсационных зрелищ, Глюк не чуждался и внешних эффектов. Например, в одной из лондонских газет 31 марта 1746 года было опубликовано следующее объявление: «В большой зале г. Гикфорда, во вторник 14 апреля, г. Глюк, оперный композитор, даст музыкальный концерт с участием лучших артистов оперы. Между прочим он исполнит в сопровождении оркестра концерт для 26 рюмок, настроенных с помощью ключевой воды: это — новый инструмент его собственного изобретения, на котором могут быть исполнены те же вещи, что и на скрипке или клавесине. Он

надеется удовлетворить таким образом любопытных и любителей музыки»¹.

В эту эпоху многие артисты вынуждены были прибегать к такому способу привлечения публики на концерт, в котором наряду с подобными номерами исполнялись и серьезные произведения.

После Англии Глюк посетил ряд других европейских стран (Германию, Данию, Чехию). В Дрездене, Гамбурге, Копенгагене, Праге он писал и ставил оперы, драматические серенады, работал с оперными певцами, дирижировал.

Французские комические оперы Глюка. Следующий важный период в творческой деятельности Глюка связан с работой в области французской комической оперы для французского театра в Вене, куда он приехал после ряда лет пребывания в разных странах. К этой работе Глюка привлек Джакомо Дураццо², бывший интендантом придворных театров. Дураццо, выписывая из Франции различные сценарии комических опер, предлагал их Глюку. Таким образом возник целый ряд французских комических опер с музыкой Глюка, написанных между 1758 и 1764 годами: «Остров Мерлина» (1758), «Исправленный пьяница» (1760), «Одураченный кади» (1761), «Неожиданная встреча, или Пилигримы из Мекки» (1764) и другие. Некоторые из них по времени совпадают с реформаторским периодом в творческой деятельности Глюка.

Работа в области французской комической оперы сыграла в творческой жизни Глюка весьма положительную роль. Он стал более свободно обращаться к подлинным истокам народной песенности. Нового типа бытовые сюжеты и сценарии обусловили рост реалистических элементов в музыкальной драматургии Глюка. Французские комические оперы Глюка включаются в общий поток развития этого жанра.

Работа в области балета. Наряду с операми Глюк работал и над балетом. В 1761 году в Вене был поставлен его балет «Дон-Жуан».

¹ Цит. по кн.: И. Соллертинский, Кристоф Виллибальд Глюк. «Музыкально-исторические этюды», Л., 1956, стр. 20.

² Джакомо Дураццо — генуэзский дворянин, поселившийся в Вене.

В начале 60-х годов XVIII века в разных странах делались попытки реформировать балет, превратить его из дивертисмента в драматическую пантомиму, обладающую определенным развивающимся сюжетом.

Большую роль в драматизации балетного жанра сыграл выдающийся французский балетмейстер Жан Жорж Новерр (1727—1810). В Вене в начале 60-х годов композитор работал с балетмейстером Гаспаро Анджелини (1723—1796), создавшим наряду с Новерром драматический балет-пантомиму. Совместно с Анджелини Глюк написал и поставил свой лучший балет «Дон-Жуан». Драматизация балета, выразительная музыка, передающая большие человеческие страсти и обнаруживающая уже стилистические особенности зрелого стиля Глюка, как и работа в области комической оперы, приблизили композитора к драматизации оперы, к созданию большой музыкальной трагедии, явившейся венцом его творческой деятельности.

Начало реформаторской деятельности. Начало реформаторской деятельности Глюка ознаменовалось его сотрудничеством с жившим в Вене итальянским поэтом, драматургом и либреттистом Раниеро да Кальцабиджи (1714—1795). Метастазио и Кальцабиджи представляли собой два различных направления в оперной либреттистике XVIII века. Выступая против придворно-аристократической эстетики либретто Метастазио, Кальцабиджи стремился к простоте и естественности, к правдивому воплощению человеческих страстей, к свободе композиции, диктуемой развивающимся драматическим действием, а не стандартными канонами. Избирая для своих либретто античные сюжеты, Кальцабиджи трактовал их в возвышенно-этическом духе, свойственном передовому классицизму XVIII века, вкладывал в эти темы высокий моральный пафос и большие гражданские и нравственные идеалы. Именно общность передовых устремлений Кальцабиджи и Глюка привела их к сближению.

Реформаторские оперы венского периода. 5 октября 1762 года явилось знаменательной датой в истории оперного театра: в этот день впервые был поставлен в Вене «Орфей» Глюка на текст Кальцабиджи. Это было начало оперно-реформаторской деятельности Глюка. Через пять лет после «Орфея», 16 декабря 1767 года, состоя-

лась там же, в Вене, первая постановка оперы Глюка «Альцеста» (тоже на текст Кальцабиджи). Партитуре «Альцесты» Глюк предпослал адресованное герцогу Тосканскому посвящение, в котором изложил основные положения своей оперной реформы. В «Альцесте» Глюк еще более последовательно, чем в «Орфее», осуществил и провел в жизнь музыкально-драматические принципы, окончательно сложившиеся у него к этому времени. Последней оперой Глюка, поставленной в Вене, была опера на текст Кальцабиджи «Парис и Елена» (1770). По цельности и единству драматургического развития данная опера уступает двум предшествующим.

Живя и работая в 60-е годы в Вене, Глюк отразил в своем творчестве особенности складывающегося в этот период венского классического стиля¹, окончательно сформировавшегося в музыке Гайдна и Моцарта. Увертюра к «Альцесте» может служить характерным образцом для раннего периода в развитии венской классической школы. Но черты венского классицизма органически сплетаются в творчестве Глюка с влияниями итальянской и французской музыки.

Реформаторская деятельность в Париже. Новый и последний период в творческой деятельности Глюка наступил с его переездом в Париж в 1773 году. Хотя оперы Глюка имели в Вене значительный успех, его реформаторские идеи не были там до конца оценены; он надеялся именно во французской столице — этой цитадели передовой культуры того времени — найти полное понимание своих творческих замыслов. Переезду Глюка в Париж — крупнейший в то время центр оперной жизни Европы — способствовало также покровительство Марии-Антуанетты, супруги дофина Франции, дочери австрийской императрицы и бывшей ученицы Глюка.

Парижские оперы Глюка. В апреле 1774 года состоялась в Париже в «Королевской Академии музыки»² первая постановка новой оперы Глюка «Ифигения в Авлиде», французское либретто которой написано Дю Рулло по трагедии Расина того же названия. Это был тот тип

¹ О венском классическом стиле см. стр. 60.

² Так назывался театр Большой оперы в Париже.

оперы, о котором мечтал Дидро почти двадцать лет назад. Энтузиазм, вызванный постановкой «Ифигении» в Париже, был велик. В театре находилось значительно большее количество публики, чем он мог вместить. Вся журнальная и газетная пресса была полна впечатлениями от новой оперы Глюка и борьбой мнений вокруг его оперной реформы; о Глюке спорили, говорили, и, естественно, его появление в Париже приветствовали энциклопедисты. Один из них, Мельхиор Гримм, писал вскоре после этой знаменательной постановки «Ифигении в Авлиде»: «Вот уже пятнадцать дней, как в Париже только и говорят, только и грезят о музыке. Она — предмет всех наших споров, всех наших бесед, душа всех наших ужинов; кажется даже смешным — интересоваться чем-либо другим. На вопрос, относящийся к политике, вам отвечают фразой из учения о гармонии; на моральное размышление — мотивом ариетки; а если вы попытаетесь напомнить об интересе, вызываемом той или иной пьесой Расина или Вольтера, — вместо всякого ответа обратят ваше внимание на оркестровый эффект в прекрасном речитативе Агамемнона. Нужно ли после всего этого говорить, что причина подобного брожения умов — «Ифигения» кавалера Глюка¹? Это брожение тем более сильно, что мнения крайне разделились, и все партии в равной мере охвачены яростью. Из спорящих особенно резко выделяются три партии: приверженцы старой французской оперы, давшие клятву не признавать иных богов, нежели Люлли или Рамо; сторонники чисто итальянской музыки, которые почитают лишь арии Йомелли, Пиччини или Саккини; наконец, партия кавалера Глюка, которая полагает, что им найдена музыка, наиболее подобающая театральному действию, музыка, принципы которой почерпнуты из вечного источника гармонии и внутреннего соотношения наших чувств и ощущений, музыка, которая не принадлежит никакой отдельной стране, но для стиля которой гений композитора сумел воспользоваться особенностями нашего языка»².

¹ В 1756 году римский папа наградил Глюка орденом «Золотой шпоры», после чего композитор и получил звание «кавалера».

² И. Соллертинский. Кристоф Виллибальд Глюк. «Музыкально-исторические этюды», стр. 11.

Сам Глюк развернул активнейшую деятельность в театре ради того, чтобы уничтожить господствующую там рутину, нелепые условности, покончить с закорючелыми штампами и добиться драматической правды в постановке и исполнении опер. Глюк вмещивался в сценическое поведение актеров, заставлял хор действовать и жить на сцене. Во имя осуществления своих принципов Глюк не считался ни с какими авторитетами и признанными именами: так, о прославленном балетмейстере Гастоне Вестрисе он выразился весьма непочтительно: «Артист, у которого все знание в пятках, не имеет права брыкаться в опере подобной «Армиде».

Продолжением и развитием реформаторской деятельности Глюка в Париже была постановка в августе 1774 года оперы «Орфей» в новой редакции, а в апреле 1776 года — постановка оперы «Альцеста» тоже в новой редакции. Обе оперы, переведенные на французский язык, подверглись значительным изменениям применительно к условиям парижского оперного театра. Были расширены балетные сцены¹, партия Орфея передана тенору, в то время как в первой (венской) редакции она была написана для альты и предназначена для кастрата². В связи с этим арии Орфея пришлось транспонировать в другие тональности.

Постановки опер Глюка привели театральную жизнь Парижа в большое волнение. За Глюка выступали энциклопедисты и представители передовых общественных кругов; против него — писатели консервативного направления (например, Лагарп и Мармонтель). Особенно обострились споры, когда в Париж в 1776 году приехал итальянский оперный композитор Никколо Пиччини, сыгравший положительную роль в развитии итальянской оперы *buffa*. В области оперы *seria* Пиччини, сохраняя традиционные черты этого направления, стоял на старых позициях. Поэтому враги Глюка решили противопоставить ему Пиччини и разжечь соперничество между ними. Эта полемика, длившаяся на протяжении ряда лет и за-

¹ В парижскую редакцию оперы «Орфей» Глюк перенес танец из балета «Дон-Жуан». В «Орфее» это — танец фурий во втором действии оперы.

² В этом отношении в первой редакции «Орфея» Глюк еще не вполне порывает с традициями оперы *seria*, в которой зачастую роли главных героев поручались кастратам.

тихшая лишь после отъезда Глюка из Парижа, получила название «войны глюкистов и пиччинистов». Борьба партий, сплотившихся вокруг каждого композитора, не отражалась на отношениях между самими композиторами. Пиччини, переживший Глюка, говорил, что он многим обязан последнему, и действительно, в своей опере «Дидона» Пиччини использовал оперные принципы Глюка. Таким образом, разгоревшаяся «война глюкистов и пиччинистов» была на самом деле выступлением против Глюка реакционеров в искусстве, прилагавших все старания к тому, чтобы искусственно раздуть в значительной степени мнимое соперничество между двумя выдающимися композиторами.

Последние оперы Глюка. Последними реформаторскими операми Глюка, поставленными в Париже, были «Армида» (1777) и «Ифигения в Тавриде» (1779). «Армида» написана не на античный (подобно другим операм Глюка), а на средневековый сюжет, заимствованный из знаменитой поэмы итальянского поэта XVI века Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим»¹. «Ифигения в Тавриде» по сюжету является продолжением «Ифигении в Авлиде» (в обеих операх действует одна и та же главная героиня), но музыкальной общности между ними нет².

Через несколько месяцев после «Ифигении в Тавриде» состоялась постановка в Париже последней оперы Глюка «Эхо и Нарцисс», представляющей собой мифологическую сказку. Но эта опера имела слабый успех.

Последние годы жизни Глюк находился в Вене, где творческая работа композитора протекала преимущественно в области песни. Еще в 1770 году Глюк создал несколько песен на тексты Клопштока. Свой замысел — написать немецкую героическую оперу «Битва Арминия» на текст Клопштока — Глюк не осуществил.

Умер Глюк в Вене 15 ноября 1787 года.

ПРИНЦИПЫ ОПЕРНОЙ РЕФОРМЫ

Основные положения своей оперной реформы Глюк изложил в посвящении, предпосланном партитуре оперы

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

² «Ифигения в Тавриде» была поставлена Глюком в Вене в 1781 году на немецком языке как большая немецкая опера.

«Альцеста». Приведем несколько важнейших положений, наиболее ярко характеризующих музыкальную драму Глюка.

В первую очередь Глюк требовал от оперы правдивости и простоты. Свое посвящение он заканчивает словами: «Простота, правда и естественность — вот три великих принципа прекрасного во всех произведениях искусства»¹. Музыка в опере должна раскрывать чувствования, страсти и переживания героев. Для этого она и существует; все же, что находится вне этих требований и служит лишь для услаждения слуха меломанов красивыми, но поверхностными мелодиями и вокальной виртуозностью, только мешает. Так надо понимать следующие слова Глюка: «...я не придавал никакой цены открытию нового приема, если таковой не вытекал естественно из ситуации и не был связан с выразительностью... нег такого правила, которым я охотно не пожертвовал бы ради силы впечатления»².

Синтез музыки и драматического действия. Главная цель музыкальной драматургии Глюка заключалась в глубочайшем, органическом синтезе в опере музыки и драматического действия. При этом музыка должна быть подчинена драме, чутко откликаться на все драматические перипетии, так как музыка служит средством эмоционального раскрытия душевной жизни героев оперы.

В одном из писем Глюк говорит: «Я старался быть скорее живописцем или поэтом, нежели музыкантом. Прежде, чем я приступаю к работе, я стараюсь во что бы то ни стало забыть, что я музыкант»³. Глюк, конечно, никогда не забывал, что он музыкант; свидетельство этому — его превосходная музыка, обладающая высокими художественными достоинствами. Приведенное высказывание следует понимать именно так, что в реформаторских операх Глюка не существовала музыка сама по себе, вне драматического действия; она нужна была только для выражения последнего.

По этому поводу писал А. Н. Серов: «...мыслящий художник, создавая оперу, помнит об одном: о своей за-

¹ Цит. по кн.: И. Соллертинский Кристоф Виллибальд Глюк. «Музыкально-исторические этюды», стр. 12.

² Там же, стр. 23—24.

³ Там же, стр. 24.

даче, о своем объекте, о характерах действующих лиц, о драматических их столкновениях, о колорите каждой сцены, в ее общем и в частностях, о разуме каждой подробности, о впечатлении на зрителя-слушателя в каждый данный момент; об остальном прочем, столько важном для мелких музыкантов, мыслящий художник *ни мало* не заботится, потому что эти заботы, *напоминая* ему, что он «музыкант», отвлекли бы его от цели, от задачи, от объекта, сделали бы его изысканным, аффектированным»¹.

Трактовка арий и речитативов. Главной цели, связи музыки и драматического действия, Глюк подчиняет все элементы оперного спектакля. Ария у него перестает быть чисто концертным номером, демонстрирующим вокальное искусство певцов: она органически включается в развитие драматического действия и строится не по обычному стандарту, а в соответствии с состоянием чувств и переживаний героя, исполняющего данную арию. Речитативы в традиционной опере *seria*, почти лишенные музыкальной содержательности, служили лишь необходимой связкой между концертными номерами; кроме того, действие развивалось именно в речитативах, а в ариях останавливалось. В операх Глюка речитативы отличаются музыкальной выразительностью, приближаются к ариозному пению, хотя и не оформляются в законченную арию.

Таким образом, между музыкальными номерами и речитативами стирается существовавшая ранее резкая грань: арии, речитативы, хоры, сохраняя самостоятельные функции, вместе с тем объединяются в большие драматические сцены. Примерами могут служить: первая сцена из «Орфея» (у гробницы Эвридики), первая картина второго действия из той же оперы (в преисподней), многие страницы в операх «Альцеста», «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде».

Увертюра. Увертюра в операх Глюка по общему содержанию и характеру образов воплощает драматическую идею произведения. В предисловии к «Альцесте» Глюк пишет: «Я полагал, что увертюра должна как бы предупреждать зрителей о характере действия, которое

¹ А. Н. Серов. Великое слово великого художника. Избранные статьи, т. I. М. — Л., 1950, стр. 501—502.

развернется перед их взорами...»¹. В «Орфее» увертюра в идейном и образном отношении еще не связана с самой оперой. Но увертюры из «Альцесты» и «Ифигении в Авлиде» представляют собой симфонические обобщения драматической идеи этих опер.

Непосредственную связь каждой из этих увертюр с оперой Глюк подчеркивает тем, что не дает им самостоятельного заключения, а сразу переводит в первое действие². Кроме того, увертюра к «Ифигении в Авлиде» имеет тематическую связь с оперой: на музыке вступительного раздела основана ария Агамемнона (отца Ифигении), которой начинается первое действие:

1^a Andante

Andante

16 Агамемнон

Di_a_ na, du Er_zürn_ tel Um_

¹ Цит. по кн.: И. Соллертинский. Кристоф Виллибальд Глюк. «Музыкально-исторические этюды», стр. 23.

² Увертюра из «Ифигении в Авлиде» имеется в редакциях Моцарта и Вагнера; каждый из них приписал заключение, дающее возможность исполнять увертюру в концертах. При этом Вагнер для заключения использовал музыку вступления, создав, таким образом, обрамление.



«Ифигения в Тавриде» начинается небольшим вступлением («Тишина. Буря»), прямо переходящим в первое действие.

Балет. Как уже было сказано, Глюк в своих операх не отказывается от балета. Напротив, в парижских редакциях «Орфея» и «Альцесты» (по сравнению с венскими) он даже расширяет балетные сцены. Но балет у Глюка, как правило, не является вставным дивертисментом, не связанным с действием оперы. Балет в операх Глюка большей частью мотивирован ходом драматического действия. В качестве примеров можно привести демоническую пляску фурий из второго действия «Орфея» или балет по случаю выздоровления Адмета в опере «Альцеста». Лишь в конце некоторых опер Глюк помещает большой дивертисмент после неожиданно наступающей счастливой развязки, но это неизбежная дань обычной в ту эпоху традиции.

Типичные сюжеты и их трактовка. Основой для либретто опер Глюка послужили античные и средневековые сюжеты. Однако античность в операх Глюка не была похожа на тот придворный маскарад, который господствовал в итальянской опере *seria* и особенно во французской лирической трагедии.

Античность в операх Глюка была проявлением характерных тенденций классицизма XVIII века, проникнутого республиканским духом и сыгравшего роль в идейной подготовке французской буржуазной революции, драпировавшейся, по словам К. Маркса, «поочередно в костюм римской республики и в костюм римской империи»¹. Это именно тот классицизм, который ведет к твор-

¹ Цит. по кн.: И. Соллертинский. Кристоф Виллибальд Глюк. «Музыкально исторические этюды», стр. 29.

честву трибунов французской революции — поэта Шенье, живописца Давида и композитора Госсека. Поэтому не случайно некоторые мелодии из опер Глюка, особенно хор из оперы «Армида», звучали на улицах и площадях Парижа во время революционных празднеств и демонстраций.

Отказавшись от трактовки античных сюжетов, собственной придворно-аристократической опере, Глюк приносит в свои оперы гражданские мотивы: супружеская верность и готовность к самопожертвованию ради спасения жизни близкого человека («Орфей» и «Альцеста»), героическое стремление принести себя в жертву ради избавления своего народа от грозящей ему беды («Ифигения в Авлиде»). Такая новая трактовка античных сюжетов может объяснить успех опер Глюка у передовой части французского общества накануне революции, и в том числе у энциклопедистов, поднявших Глюка на щит.

Ограниченность оперной драматургии Глюка. Однако несмотря на трактовку античных сюжетов в духе передовых идеалов своего времени, необходимо указать и на исторически обусловленную ограниченность оперной драматургии Глюка. Она определяется теми же античными сюжетами. Герои опер Глюка имеют несколько отвлеченный характер: они не столько живые люди с индивидуальными характерами, многогранно обрисованными, сколько обобщенные носители определенных чувств и страстей.

Глюк не мог также совершенно отказаться от традиционных условных форм и обычаев оперного искусства XVIII века. Так, вопреки известным мифологическим сюжетам, Глюк заканчивает свои оперы счастливой развязкой. В «Орфее» (в противоположность мифу, где Орфей навсегда теряет Эвридику) Глюк и Кальцабиджи заставляют Амура прикоснуться к мертвой Эвридике и пробудить ее к жизни. В «Альцесте» неожиданное появление Геракла, вступившего в бой с силами подземного мира, освобождает супругов от вечной разлуки. Все это требовало традиционной оперной эстетики XVIII века: как бы ни было трагично содержание оперы, конец должен был быть благополучным.

А. Н. Серов о Глюке. Серов, исключительно высоко оценивший оперное творчество Глюка и его реформу,

в следующих словах охарактеризовал сильные и слабые стороны его творчества:

«Стремление к равновесию в опере между музыкой и драматической ее канвой проснулось уже сто лет назад в Глюке, и в этом стремлении «сознательном» (см. его предисловия к операм) — все величие Глюка, первого преобразователя оперы. Но он жил в век мадригалных, мифологических опер, по образцу псевдоклассической трагедии; это парализует его либретто как драмы. Он жил в век оперных арий, в рамке тогдашних менуэтов и гавотов; эти формы кандалами тяготеют на всей глюковской музыке, кроме речитативов. В них только он полный хозяин сцены, голосов и оркестра, — и создал чудеса драматической правды, так же как и в некоторых хорах, с формою более свободною и характерною.

До симфонической «цельности» музыки, в бетховенском смысле, во время Глюка было еще слишком далеко и, следовательно, не Глюк виноват, что идеалы его более чем наполовину не осуществились»¹.

Отмеченная ограниченность оперной драматургии Глюка, обусловленная духом времени, несколько не умаляет исторического и художественного значения его творчества. Глюк создал монументальное, героическое оперное искусство, способное воздействовать на слушателя.

Музыкальный театр Глюка. Наибольшая впечатляющая сила опер Глюка именно в условиях театра была прекрасно осознана самим композитором, который так отвечал своим критикам: «Вам это не понравилось в театре? Нет? Так в чем же дело? Если мне удалось что-нибудь в театре, — значит, я добился цели, которую себе ставил; клянусь вам, меня мало беспокоит, находят ли меня приятным в салоне или в концерте. Ваши слова кажутся мне вопросом человека, который, забравшись на высокую галерею купола Инвалидов, стал бы оттуда

¹ А. Н. Серов. «Лозенгрип» Рихарда Вагнера на русской оперной сцене. Избранные статьи, т. I, стр. 437. — Серов прав в исключительно высокой оценке глюковских речитативов и хоров. Но не все арии в реформаторских операх Глюка близки по характеру старинным менуэтам и гавотам, среди них есть и образцы глубокой драматической правды.

кричать художнику, стоящему внизу: «Сударь, что вы тут хотели изобразить? Разве это нос? Разве это рука? Это не похоже ни на то, ни на другое!». Художнику с своей стороны следовало бы крикнуть ему с гораздо большим правом: «Эй, сударь, сойдите вниз и посмотрите — тогда вы увидите!»¹.

Музыка Глюка находится в единстве с монументальным характером спектакля в целом. В ней нет никаких рулад и украшений, все строго, просто и написано широкими, крупными мазками. Каждая ария представляет собой воплощение одной страсти, одного чувства. При этом нигде нет ни мелодраматического надрыва, ни слезливой сентиментальности. Чувство художественной меры и благородства выражения никогда ни изменяло Глюку в его реформаторских операх. Эта благородная простота, без вычур и эффектов, напоминает гармоничность форм античной скульптуры.

Речитатив Глюка. Драматическая выразительность речитативов Глюка — большое достижение в области оперного искусства. Если во многих ариях выражено одно состояние, то в речитативе обычно передается динамика чувств, переходы из одного состояния в другое. В этом отношении примечателен монолог Альцесты в третьем действии оперы (у врат Аида), где Альцеста стремится уйти в мир теней, чтобы дать жизнь Адмету, но не может на это решиться; борьба противоречивых чувств с большой силой передана в этой сцене. Оркестр также обладает достаточно выразительной функцией, активно участвуя в создании общего настроения. Подобного рода речитативные сцены имеются и в других реформаторских операх Глюка².

Хоры. Большое место в операх Глюка занимают хоры, органически включающиеся вместе с ариями и речитативами в драматургическую ткань оперы. Речитативы, арии и хоры в своей совокупности образуют большую, монументальную оперную композицию.

¹ Цит. по кн.: Ромен Роллан. Музыканты прошлых дней, стр. 303.

² Этот драматически выразительный речитатив является развитием так называемого *recitativo accompagnato* (аккомпанированного речитатива) итальянской оперы *seria*.

Три редакции «Орфея». Опера «Орфей» Глюка, сюжет которой заимствован из известного мифа, изложенного в «Георгиках» древнеримского поэта Вергилия¹, существует, как было указано выше, в двух редакциях: венской (на итальянском языке) и парижской (на французском языке). Отличие между этими редакциями в том, что заглавная партия в венской редакции была написана для альты², в парижской редакции для тенора³ с соответствующим перенесением арий и некоторых речитативов в другие тональности. Кроме того, парижскую редакцию Глюк дополнил некоторыми балетными сценами и арией Орфея, завершающей первое действие; были произведены некоторые другие мелкие дополнения наряду с сокращениями; отдельные места переинструментированы. В настоящее время эта опера известна в смешанной редакции Берлиоза, поставившего ее в парижском Лирическом театре (Théâtre lyrique) в 1859 году. Предназначая заглавную партию для знаменитой певицы Полины Виардо-Гарсиа (сохранив все дополнения Глюка), Берлиоз в своей редакции снова перенес партию Орфея в альтовую tessitura.

Сценарий оперы. Опера «Орфей» состоит из трех действий, образующих логичный и стройный по драматургии сценарий. В первом действии Орфей вместе со своими друзьями — пастухами и пастушками — оплакивает умершую Эвридику и по совету Зевса спускается в преисподнюю на поиски супруги. Во втором действии Орфей, смягчив своим пением гнев духов подземного мира, проходит в Элизий и обретает Эвридику. В третьем действии он выводит Эвридику из преисподней, но, не выдержав испытания и взглянув на нее, снова ее теряет. Последующее возвращение Эвридики к жизни Амуром и заключительный дивертисмент вокруг счастливых супругов — это дань времени и традициям. По существу трагедия заканчивается знаменитой арией Орфея «Потерял я Эвридику».

¹ Краткое содержание оперы см. в приложении.

² Ее исполнял впервые певец-кастрат Гаэтано Гваданьи.

³ Для певца Ле-Гро.

Первое действие. Красивая кипарисовая роща. Вокруг гробницы Эвридики собрались друзья Орфея. Печальные хоры пастухов и пастушек вместе с речитативами и ариями Орфея, оплакивающего умершую супругу, образуют стройную по композиции сцену. Законченность создается благодаря повторности: музыка хора звучит трижды — два раза в голосах, удвоенных оркестром, третий раз — в одном оркестре (сопровождая удаление хора); ария Орфея тоже исполняется трижды (но с различным текстом), образуя строфическую структуру с речитативами между строфами.

Целостность и стройность сцены создается также благодаря тональному единству: хоры звучат в до миноре, арии Орфея — в фа мажоре¹. Таким образом, при законченности каждого отдельного построения (хор, речитатив, ария) и формальном делении на номера создается драматическая сцена со сквозным развитием, что было одним из важнейших достижений музыкальной драматургии Глюка.

Печальный, траурный характер хора пастухов и пастушек достигается минорным ладом, медленным темпом и нисходящими секундовыми «стонущими» интонациями:

2 Moderato *Хор пастухов и пастушек*

C.
A.
T.
B.

О, ес.. ли в ро.. ще сый у.. ны.. лой,

¹ Заметим, что это — две основные тональности всей оперы.

Э. ври. ди. ка, при. зрак ми. лый,

Орфей

Э. ври. ди. ка!

мо. жешь ты услышать нас на. шей

Временами, словно жалобный стон, звучит голос Орфея, взывающего к тени Эвридики.
 Удалив друзей, Орфей поет арию, мелодия которой звучит трижды, перемежаясь с речитативами. Ария отличается пластичностью, благородством выражения:

3 Andantino
Орфей

О, друг бес-цен-ный мой, зо-у те.

-бя ду-шой, в сле-зах тос-ку-я,

в сле-зах тос-ку-я Эхо

В музыке этой арии нет горестных восклицаний — они звучат в промежуточных речитативах; но женские окончания¹ с задержаниями как бы передают вздохи Орфея. Ария написана в двухчастной форме; в конце каждой части обращает на себя внимание характерный эффект эха. Оно исполняется за сценой маленьким оркестром, повторяющим заключительный кадансовый оборот.

¹ Под «женскими» обычно понимаются окончания музыкальных фраз на слабых (неударных) долях такта.

Обе арии Амура, который пришел объявить Орфею волю главы богов Зевса, грациозны и изящны; но они являются уступкой галантному веку с его менуэтами и гавотами. В этом отношении особенно типична вторая ария Амура («Небес повеленье исполнить спешн»), представляющая собой менуэт.

Второе действие состоит из двух картин. Первая картина вводит в мир подземных теней, куда пришел Орфей за Эвридикой. Дикая местность, темные скалы, мрачный берег адской реки Стикс, со всех сторон пышет злое пламя. Фурии и подземные духи предаются неистовой пляске.

Сцена встречи Орфея с фуриями — одна из самых сильных по драматизму сцен в оперном творчестве Глюка. Это — монументальная и величественная музыкальная фреска, в которой демонические хоры фурий перемежаются с ариями Орфея, умоляющего фурий сжалиться над его горем. Смягченные его прекрасным пением, фурии смирят свой гнев и пропускают Орфея. Так (подобно первому действию) при наличии формального деления на номера создается целостная драматическая сцена со сквозным развитием, где все более настойчивым мольбам Орфея отвечают постепенно смягчающиеся фурии.

Небольшое оркестровое вступление с грозно звучащими унисонами характеризует мрачный мир теней и ужас, объявивший Орфея при вступлении в преисподнюю:

Унисон фурий

4 **Maestoso**
ten.

Раздаются звуки лиры Орфея (арфа в оркестре), которому подземные духи преграждают путь. Хор фурий носит грозный характер благодаря тональности до минор, унисонному звучанию хора, сопровождаемому тремоло в оркестре, однообразному чеканному ритму, повторенно через каждые два такта одинаковой ритмической фигуры:

V. *Арк*

Andante ben marcato

С. А. Т. Б.

Кто, здесь блу- жда- ю- щий, стра- ка не

Вило

зна- ю- щий, безд- ны у- жас- ны- е,

гра. ни о. па. сны. е смел пре. сту. пить.

Этот хор прерывается дикой пляской фурий, близкой по музыке патетическим и трагическим страницам Моцарта и даже Бетховена:

пляска фурий

Vivace

f

sf

sf

Орфей приближается, и снова повторяется мрачно-зловещий хор фурий «Кто здесь блуждающий». Но теперь в хоре появляются резкие секундовые сочетания (на словах «Ужас вселяющий»), взлетающие форшлагаи в оркестре изображают дикий вой и лай адекого пса Цербера:

7 Andante *2 хор*

С. А. У. жас все- ля- ю- щий, гроз- ный, ры-

Т. Б.

ка ю щий Цер бе ра ди кий рев

сме лу ю дол жен кровь о ле де нить!

Обилие уменьшенных септаккордов усугубляет драматизм и зловещий характер музыки.

Хор непосредственно переходит в арию Орфея, умоляющего фурий сжалиться над ним. Аккомпанируя себе на лире, Орфей поет нежную, полную страсти мелодию, прерывающуюся грозным окриком фурий: «Нет!» Мелодия Орфея и окрики фурий, наводящие ужас, резко контрастируют между собой;

8 Un poco lento

Орфей

Handwritten signature

С.
А.
Духи
Т.
Б.

О, вним.. ли.. те мо.. ей моль..

simile

3 3 3 3

-бе,

фу- рыи.

f

Нет!

f

те- ни,

ду- хи, вним.. ли- те!

Нет!

Нет!

p

f

f

Пение Орфея вызывает у духов сострадание, что и проявляется в следующем хоре, звучащем несколько более смягченно, при сохранении того же «упрямого» ритма:

9 *Un poco lento*

C. A.

Хор

Т. Б.

Что при_вле_кло те_бя, смер_тный, по_ве_ дай нам?

p

Meno lento

f

А_ду под_власт_ны_е, ду_хи не_счаст_ны_е

ff

Новая ария Орфея — это скорбная песня. Глубокий и безраздельно господствующий минор (фа минор — до минор), нисходящее движение мелодических фраз с задержаниями в конце каждой способствуют созданию впечатления сосредоточенной скорби, не лишенной внутреннего драматизма;

10 Un poco lento

Орфей

Ва - шей

скор - би не сра - внить - ся

стем стра - днь - ем, что во мне гнет -

- дит - ся, что во мне гнет - дит - ся!

Пение духов становится мягче:

11 Un poco lento

С. А. Духи

Пе- нье вол- шеб- но- е в ду- шу це-
_леб- но- е льет нам заб- ве- ни- е.
скорбь и му- че- ни- е за- мер- ли в нас.

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (Soprano and Alto parts) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Un poco lento' and the dynamic is 'mf'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Russian and describe the softening of the spirits' song.

Более медленный темп, аккордовая фактура хора (вместо прежних унисонов) наряду с мягкими аккордовыми репетициями в оркестре помогают созданию настроения умиротворенности, что резко контрастирует грозному хору в начале этой сцены.

Мольба Орфея становится еще более настойчивой. Следующая его очень короткая ария (состоящая всего из пятнадцати тактов) представляет собой ряд отдельных взволнованных фраз, разделенных паузами, подобно возбужденной речи человека, задыхающегося от волнения:

12 *Un poco lento*
Орфей

Закли. на. ю, у.мо. ля. ю, сжа.ль.те.сь,

сжа.ль.те.сь на. до мной! По.мо. ги. те, об.лег.

чи. те и сжа.г. чи. те жре. бий мой!

Духи окончательно растроганы. Их хор, являющийся по музыке развитием предшествующего и замирающий к концу на *ritardando*, звучит нежно и еще более умиротворенно, чему способствует обилие плагальных последований (субдоминанта — тоника).

Таким образом, вся эта сцена, единая в своей цельности и монолитности, содержит две линии развития: пение Орфея, становящееся все более активным и настойчивым, и, наоборот, все более смягчающееся пение фурий. Эта сцена включает в себе и глубокий идейный смысл: сила искусства — пение Орфея — уничтожает возникающую перед ним преграду и открывает ему доступ в запретный мир.

Во время дикой пляски фурий Орфей проходит дальше и попадает в Элизиум — царство блаженных душ.

Вторая картина второго действия — в полях Элизума — резко контрастна первой картине второго действия. После демонических хоров и неистовых плясок фурий наступает полный покой; в балете блаженных теней, в арии Эвридики с хором царит светлая, созерцательная лирика с некоторыми чертами пасторальности. Мелодии и гармонии отличаются удивительной чистотой и ясностью, подобно античной скульптуре. Проникновенно сказал об этой сцене Г. Берлиоз: «А как чудесна музыка Елисейских полей! — эти словно улетающие в небеса гармонии, эти мелодии, меланхоличные как счастье, эта инструментовка, нежная и прозрачная, так хорошо передающая ощущение бесконечного покоя!.. все это ласкает и обвораживает. Начинаешь ненавидеть грубые события жизни и желать смерти; чтобы вечно слышать это божественное журчание»¹.

Наиболее популярным эпизодом в балете блаженных теней является знаменитое, введенное Глюком для парижской редакции, соло флейты², известное под названием «Мелодия». На фоне колышавшегося сопровождения льется вдохновенная мелодия флейты:

¹ Гектор Берлиоз. «Орфей» Глюка в Лирическом театре. Избранные статьи, М., 1956, стр. 244.

² Имеющееся в различных переложениях (для фортепиано, скрипки и т. д.).

13 Lento

pp

Светло и спокойно звучит ария Эвридики (в образе блаженной тени) с хором («Мир и радость здесь обитают»). В следующей арии Орфея, пораженного красотой окружающей местности в полях Элизнума («Небесный свет вновь вижу я, и дышит легче грудь моя»), большое значение имеет оркестровая партия, как бы рисующая изумительной красоты музыкальный пейзаж: в представлении слушателя возникает роскошный луг, залитый солнечным светом, мягко журчащий ручей, чудесная гармония неба, воздуха и цветущей земли:

14 Andante

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes, some of which are beamed together and have a slur above them. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first few notes of the bass line.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with a slur over several notes. The lower staff continues the bass line with chords and eighth notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a slur. The lower staff continues the bass line with chords and eighth notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff features a more active bass line with eighth notes and chords, also with a slur.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff continues the bass line with eighth notes and chords, with a slur.

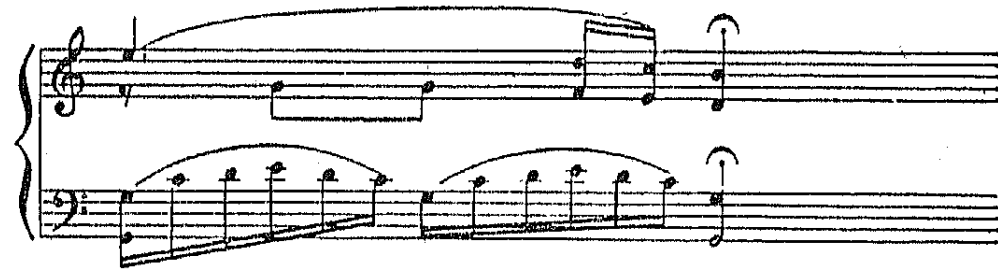
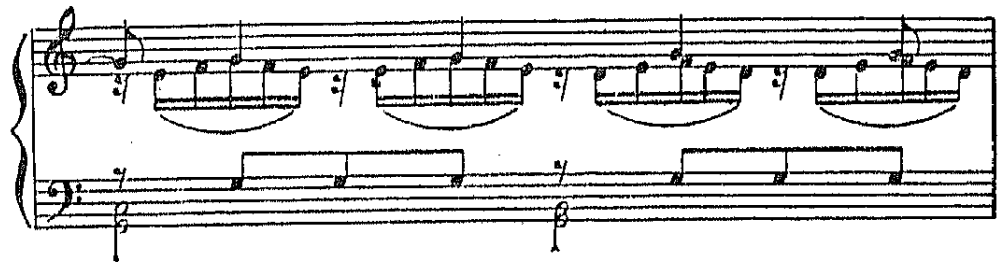
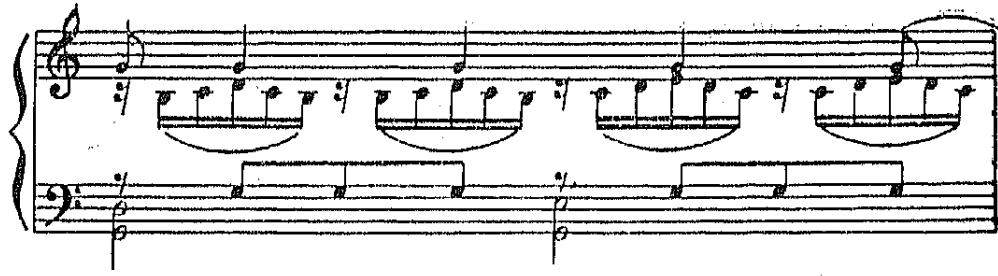
First system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a long slur over the first four measures. The bass clef staff provides harmonic accompaniment with chords and rests.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a slur. The bass clef staff shows a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs over groups of notes. The bass clef staff continues the accompaniment with chords and rests.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with slurs. The bass clef staff provides accompaniment with chords and rests.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The bass clef staff continues the accompaniment with chords and rests.



Блаженные тени подводят к Орфею Эвридику. Радостный и счастливый, он выводит ее на поверхность земли. Но Орфей помнит обет, данный богам: он не имеет права взглянуть на Эвридику, — иначе он ее потеряет навсегда.

Третье действие происходит в ущелье, окруженном мрачными скалами. Орфей, не оборачиваясь, идет вперед, ведя за руку Эвридику. Она не понимает, почему Орфей не смотрит на нее. В душе Орфея происходит борьба различных чувств: необходимость сдержать обет, данный богам, и в то же время жалость и любовь к Эвридике.

Все это с большим драматизмом выражено в дуэте, состоящем из речитативов и ряда ариозных построений. Беспокойное движение и частая перемена темпа создают взволнованный характер.

«Ария и дуэт из третьего действия «Орфея», — пишет Ромен Роллан в книге о Бетховене, — непосредственно

вызывают в памяти бурное движение начала первого allegro из «Патетической»¹:

15 Allegro
Эвридика

О, жре- бий зло- счаст- ный, о,

Lento

жре- бий у- жас- ный: дар

жи- зни пре- крас- ный о. тра- влен на: вак!

Не выдержав испытания, Орфей обращивается к Эвридике и смотрит на нее. Она умирает. Известная ария Орфея «Потерял свое я счастье, Эвридики нет со

¹ Ромен Роллан. Собр. муз.-историч. соч., т. 7. М., 1938, стр. 131.

мной!» по существу является завершением всей трагедии.

Ария Орфея была на протяжении длительного времени предметом многочисленных дискуссий. Орфей полон горя, а его ария написана в до мажоре. Многие критики говорили, что музыка арии противоречит тексту. Известный венский критик формалистического направления Эдуард Ганслик¹ ссылаясь на эту арию Орфея, чтобы доказать, будто музыка не может выражать определенного содержания; Ганслик утверждал, что ничего не изменится, если вместо слов: «Потерял я Эвридику» петь слова: «Нашел я Эвридику».

В арии Орфея — благородное выражение печали (несмотря на мажорный лад), создающееся главным образом нисходящими секундовыми интонациями в конце каждой фразы:

10 Andante con moto
Орфей

Музыкальный фрагмент арии Орфея. Он состоит из двух систем нот. Каждая система включает вокальную партию (верхняя линия) и фортепиано (нижняя линия). В первой системе вокальная партия имеет текст: «По-те-рял сво-е я сча-стье, Эври-». Во второй системе: «-ди-ки нет со мной! Злоб-ны бо-ги их у-». Динамика в фортепиано начинается с *p* и переходит к *fp* во второй системе. В конце каждой фразы в фортепиано слышны нисходящие секунды.

По-те-рял сво-е я сча-стье, Эври-
-ди-ки нет со мной! Злоб-ны бо-ги их у-

¹ Э. Ганслик высказал эту мысль в своей книге «О музыкально-прекрасном», выпущенной в 1854 году.

... ча. стве всех скор. бей мо. их ви.

... ной, всех скор. бей мо. их ви. ной!

Сохранение должного настроения зависит во многом от правильного исполнения, темпа, динамики, характера звука. Если недостаточно чутко подойти к исполнению этой мелодии, например петь ее немного быстрее, можно, действительно, превратить арию в танец. Глюк писал в посвящении к своей опере «Парис и Елена» по поводу этой арии: «Достаточно внести малейшие изменения в характер выражения, и эта ария превратится в сальтареллу марионеток кукольных паяцев...»¹.

Ария Орфея написана в форме рондо, в котором приведенная тема играет роль рефрена. В обоих эпизодах по сравнению с рефреном скорбное настроение выражено ярче благодаря более медленному темпу и нисходящим секундовым интонациям «вздохов». Кроме того, второй эпизод написан в миноре:

¹ Цит. по кн.: И. Соллертинский. Кристоф Виллибальд Глюк. «Музыкально-исторические этюды», стр. 32.

17 Moderato
Орфей

Эв-ри- ди- ка! Эв-ри- ди- ка!

mf *f*

Adagio

Друг пре- крас- ный, дай от-

legato *fp*

нет! О, не- счаст- ный! Труд на-

прас- ный, е- в уж нет!

f

Начальная фраза арии Орфея (первые два такта) в интонационном отношении перекликается с начальными тактами первого хора первого действия у гробницы Эвридики (см. пример 2) — тот же ход на кварту вверх с последующей нисходящей секундой и тоническая основа *до*. Обе ситуации аналогичны: в первом действии хор вместе с Орфеем взывает к тени Эвридики, в третьем действии Орфей оплакивает умершую Эвридику; вместе с драматической репризой создается и музыкальная реприза. Арию Орфея можно представить себе как измененную мажорную репризу первого хора. Так через оперу перекидывается интонационная «арка», способствующая целостности всего произведения.

В дальнейших своих операх Глюк еще более последовательно развивает музыкально-драматургические принципы, заключенные в «Орфее». Кроме того, увертюры из «Альцесты» и «Ифигении в Авлиде», воплощая содержание самих опер, представляют собой замечательные образцы раннего венского симфонизма и в значительной степени предвосхищают зрелый симфонизм Гайдна, Моцарта и Бетховена.

УВЕРТЮРА К ОПЕРЕ «АЛЬЦЕСТА»

Увертюра к «Альцесте» не имеет непосредственных тематических связей с оперой. Но по эмоциональному тону эта увертюра — музыкальная трагедия, где в обобщенном плане воплощается содержание оперы¹.

Увертюра написана в так называемой старосонатной форме; в ней нет разработки, и, кроме того, в экспозиции и репризе тональное соотношение главной и побочной партий симметрично: в экспозиции тональность главной партии — ре минор (основная тональность увертюры), а побочной — ля минор (минорная доминанта);

¹ Краткое содержание оперы «Альцеста»: греческий царь Адмет при смерти. Оракул в храме бога Аполлона вещает, что Адмет сможет выздороветь лишь в том случае, если кто-либо другой будет готов пожертвовать своей жизнью ради его спасения. Супруга Адмета Альцеста готова идти на смерть. У врат Аида встречаются Адмет и Альцеста — каждый из них желает принести себя в жертву, чтобы оставить жизнь другому. Их спор разрешает Геракл, побеждающий силы преисподней и освобождающий супругов от смерти.

в репризе же, наоборот, главная партия написана в тональности минорной доминанты, побочная — в основной тональности¹.

Почти сразу главная партия расщепляется на контрастные элементы:

The image shows a musical score for piano, measures 18-21, marked "Lento". The score is written in two staves (treble and bass clefs) and is divided into four systems. The first system (measures 18-19) features a melody in the right hand with a fermata over the first measure and dynamic markings of *f* and *p*. The second system (measures 20-21) continues the melody with a *p* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The third system (measures 22-23) shows a more active melody with slurs and ties. The fourth system (measures 24-25) features a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand with a *f* dynamic.

В отличие от мужественного, волевого характера основного ядра темы эти контрастные элементы заключают в себе нечто жалобное и покорное: в первом элементе, колеблющемся на ре-минорной гармонии, подчеркивается в верхнем голосе минорная интонация малой терции; второй элемент (с триолями) завершается стонущей нисходящей секундовой интонацией с задержанием.

¹ Так обычно строились клавишинные сонаты Д. Скарлатти.

Но вскоре начинается интенсивное развитие основного ядра главной партии, достигающее кульминации и играющее роль связующей¹; так подготавливается тема побочной партии в ля миноре. В побочной партии, печальной и скорбной, с затрудненным подъемом и задержкой на диссонирующем звуке (малая нопа по отношению к басу), выражается как бы острая душевная боль:

19 Andante

Обращает на себя внимание интонационное родство отрезка этой темы (см. такты 3 и 4) с первым контрастным элементом темы главной партии.

¹ Подобным образом происходит развитие темы главной партии в экспозиции ре-минорной сонаты Бетховена op. 31 № 2,

Заключительная партия снова приобретает мужественно-волевой характер, хотя и насыщена трагическими акцентами в ударах синкопированных аккордов:

[Andante]

20

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The tempo is marked [Andante]. The score begins at measure 20. The key signature has one flat. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system continues the melody in the treble and accompaniment in the bass. The third system features a piano (*p*) dynamic marking. The fourth system features a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The fifth system continues the fortissimo section. The sixth system concludes the piece with a final cadence.

В целом увертюра к «Альцесте» воплощает страдания Альцесты, ее душевную скорбь, волю к совершению подвига, героическую решимость.

Драматизм музыкального выражения в увертюре достигается совокупностью различных средств, среди которых большое значение имеет часто звучащая гармония уменьшенного септаккорда.

Историческое значение творчества Глюка. Творчество Глюка оказало большое влияние на последующее развитие оперы и музыкального искусства вообще.

Ближайшими последователями Глюка были крупные итальянские композиторы А. Саккони и А. Сальери, работавшие тоже в Вене и Париже. В значительной степени под влиянием глюковской музыкальной драматургии развивалась опера французской революции и наполеоновской империи (в творчестве Л. Керубини, Э. Мегюля, Ж. Ф. Лесюэра, Г. Спонтини и других). Бетховен (особенно в симфониях, увертюрах, опере «Фиделио») продолжил в иных исторических условиях и на новой стилистической основе некоторые стороны глюковской традиции. Глюком был увлечен Берлиоз, отдавший ему дань в оперной дилогии «Троянцы». Идея синтеза музыки и драмы в опере вставала перед композиторами в переломные периоды развития музыкального искусства. Эту же идею по-своему проводил в своем творчестве позднее Рихард Вагнер. Но если идейно-эстетической основой творчества Вагнера и его оперной реформы был немецкий романтизм, то для оперной реформы Глюка решающую роль сыграл классицизм века Просвещения, получивший теоретическое и философско-эстетическое обоснование в деятельности французских просветителей-энциклопедистов.

ЙОЗЕФ ГАЙДН

1732 * 1809

На протяжении XVIII века в ряде стран (Италии, Германии, Австрии, Франции и других) происходили процессы формирования новых жанров и форм инструментальной музыки, окончательно сложившихся и достигших своей вершины в так называемой «венской классической школе» — в творчестве Гайдна, Моцарта и Бетховена¹.

В XVIII веке в условиях феодально-абсолютистского строя композиторы вынуждены были находиться на службе при дворах местных князей-феодалов. Но общаться с широкими кругами слушателей, с народом многие из композиторов могли преимущественно через церковь, где они работали в качестве капельмейстеров и органистов. Один из самых великих музыкантов — Иоганн Себастьян Бах — почти всю жизнь работал в церкви, что обусловило преобладание в его творчестве религиозных сюжетов и форм церковной музыки (мессы, пассионы, духовные кантаты), в которые он облек передовые гуманистические идеи, жизненные реалистические образы. Работа в церкви и в связи с этим требования органного и хорового исполнительства определили господство полифонического письма в творчестве И. С. Баха, а также многих его современников и предшественников (особенно в Германии). Но с

¹ Творчество Бетховена, наиболее значительная и ценная часть которого также протекала в Вене, относится в основном к XIX веку.

развитием исторически передового в ту эпоху класса буржуазии, с ростом демократической идеологии повсеместно (и в том числе в странах немецкого языка) появляются в большом числе очаги светской общественно-концертной жизни, свободные от влияния церковной идеологии, увеличивается количество оркестровых капелл, число ансамблевых и сольных концертов.

Стилистический перелом в музыке XVIII века. Эти изменения в практике общественного музицирования вызвали музыкально-стилистический перелом и появление новых музыкальных жанров и форм. Если ранее господствующими монументальными жанрами были оратория, месса и опера, то теперь (наряду с оперой) большое общественное значение стала приобретать симфония.

Этот перелом коснулся также многих сторон музыкального языка. Вместо полифонической фактуры большое значение приобрела гомофонно-гармоническая фактура, но при этом в крупные инструментальные произведения зачастую включались полифонические эпизоды, динамизирующие музыкальную ткань.

Сонатно-симфонический цикл. Среди многочисленных жанров инструментальной музыки гомофонно-гармонического склада выделяются произведения для инструментов соло (сонаты, концерты), ансамбли для небольшого числа исполнителей (трио, квартеты, квинтеты) и симфонии для оркестра. Каждый из этих жанров, независимо от состава и количества исполнителей, представляет собой цикл, состоящий из нескольких (трех или четырех) разнохарактерных частей, — так называемый **сонатно-симфонический цикл**.

Одно из существенных отличий между старыми формами инструментальной музыки и сонатой-симфонией новой формации заключалось в следующем: в старых формах инструментальной музыки контрастировали между собой отдельные части цикла, образного и тематического контраста внутри первой части еще не было — она обычно основывалась на развитии одной темы. В новом сонатно-симфоническом цикле контраст существует не только между частями цикла, но и между темами внутри первой части, на чем и основаны форма и принципы развития так называемого **сонатного allegro**.

Этот новый композиционный принцип соответствовал новой, более высокой фазе в развитии передового общественного сознания.

Противопоставление контрастных образов внутри одной части цикла и возникновение на этой основе внутреннего конфликта явилось опосредованным отражением противоречий самой действительности.

Первая часть цикла. Сонатно-симфонический цикл состоит обычно из трех или четырех отдельных частей.

В трехчастный цикл входят следующие части: сонатное *allegro*, медленная часть, финал. В четырехчастном цикле между медленной частью и финалом находится менуэт. Сонатное *allegro* начинается темой, которая, как правило, подвергается наиболее интенсивному развитию. Первая тема, излагающаяся в главной тональности, называется главной партией. Ей противопоставляется вторая тема, воплощающая другой образ. Степень контраста между первой и второй темами может быть различна. Если первая тема отличается активным, волевым характером, а вторая тема — мягким, лирическим, то контраст между ними яркий. Но такого рода тематический контраст бывает далеко не всегда. Обязательным условием является наличие тонального контраста: в мажорном произведении первая тема звучит в основной тональности, а вторая тема — в тональности доминанты. В том случае, когда произведение написано в миноре, вторая тема излагается в параллельном мажоре¹. Вторая тема носит название побочной партии.

Между главной и побочной партиями обычно помещается связующая партия, в которой совершается модуляционный переход в тональность побочной партии, то есть в тональность доминанты или параллельного мажора. Связующая партия строится чаще всего на тематическом материале главной партии, но иногда имеет и самостоятельное мелодическое значение. После побочной партии звучит заключительная партия, построенная на материале одной из предшествующих тем или на самостоятельном материале и закрепляющая

¹ Бывают и другие тональные соотношения, но здесь упоминаются наиболее типичные и чаще всего встречающиеся в музыке венских классиков.

тональность побочной партии. Главная, связующая, побочная и заключительная партии образуют первый раздел сонатного *allegro*, называющийся экспозицией¹. В ней представлен весь тематический материал первой части цикла. Тональное развитие экспозиции идет от основной тональности к доминантовой или к параллельному мажору. Создается неустойчивое равновесие, так как к концу экспозиции закрепляется не основная, а побочная тональность.

Второй раздел сонатного *allegro* называется разработкой². В разработке тематический материал экспозиции подвергается интенсивному и напряженному развитию. В одних случаях развивается тема главной партии, в других (что бывает значительно реже) — тема побочной партии. Во многих сонатных *allegro* разрабатываются обе темы — сначала главной, а затем побочной партий. Если связующая и заключительная партии самостоятельны в мелодическом отношении, то и они могут служить материалом для развития в разработке. Некоторые разработки начинаются с заключительной партии, как бы продолжая экспозицию. В относительно редких случаях в разработке появляется новый тематический материал, называющийся эпизодом.

Наиболее существенное свойство разработки — ее тональная неустойчивость. Развивающийся тематический материал модулирует в далекие тональности, не закрепляясь долго ни в одной из них. Такое нарушение устойчивости и накопление неустойчивости придает развитию наиболее интенсивный характер. Отсюда — рост напряжения в разработке, являющейся наиболее динамичной и драматической частью сонатного *allegro*.

В конце разработки часто появляется органичный пункт на доминанте основной тональности, в которой и начинается третий раздел сонатного *allegro* — реприза (что означает повторение). В репризе в той же последовательности, что и в экспозиции, снова проходят темы главной, связующей, побочной и заключительной

¹ Буквальное значение слова «экспозиция» — показ, демонстрация.

² Возможно сонатное *allegro* и без разработки. Но это бывает либо в увертюрах, либо в произведениях сонатинного типа.

партий¹. Но реприза не является простым повторением экспозиции, во-первых, благодаря тому, что после предшествующего интенсивного развития в разработке тема главной партии звучит по-новому, и, во-вторых, в отличие от экспозиции, во всех темах сохраняется основная тональность, устойчиво и прочно закрепляясь и восстанавливая нарушенное ранее равновесие, компенсируя тональную неустойчивость разработки.

После репризы обычно следует кода, которая по размерам может быть различной: от очень лаконичной, ограничивающейся закреплением тоники основной тональности, до более развернутой, подводящей итог всему предшествующему развитию. В некоторых сонатно-симфонических циклах сонатному *allegro* предшествует более или менее обширное медленное вступление, контрастирующее в тематическом и эмоционально-психологическом отношении последующему *allegro*. Такова в целом первая часть цикла — сонатное *allegro*, — концентрирующая в себе драматическую сущность произведения.

Вторая часть. Вторая часть цикла — медленная, лирически-созерцательная или философски-углубленная, задумчивая, воплощающая образы размышления. Композиционная структура второй части может быть различна: сложная трехчастная форма с контрастной или с разработочной серединой, где развитие основной темы иногда достигает большого драматизма; вариационная форма, где в следующих друг за другом вариациях раскрываются разные стороны образа, лежащего в основе этой части. Встречаются случаи, когда вторая часть цикла, глубоко контрастируя по общему характеру музыки с первой частью, написана, однако, как и первая часть, в сонатной форме².

Третья часть. Третья часть цикла — менуэт — в большей мере, чем другие части, связана с распространен-

¹ Бывают так называемые зеркальные репризы, в которых тематический материал появляется в обратной последовательности: сначала звучит побочная, а затем главная партия. В некоторых репризах главная партия совсем отсутствует. Но все это больше свойственно музыкальному искусству XIX века.

² В отдельных произведениях Бетховена все части цикла написаны в сонатной форме: примером может служить струнный квартет ор. 59 № 1.

ными в быту музыкальными жанрами. Менуэт всегда строится в сложной трехчастной форме (форма «da saro»). Первая часть, излагающая основную тему, представляет собой простую трехчастную форму; затем следует средняя часть (трио¹), построенная на новой теме, чаще всего в другой или в одноименной тональности (а иногда и в той же тональности); после этого стоит знак D. C. (da saro), что означает возвращение первой части без изменений.

Четвертая часть. Четвертая часть цикла — финал — это итог всего произведения, обобщение его образного содержания, идейно-эмоциональный вывод. Финалы обычно отличаются быстрым темпом, но различной композиционной структурой. Часто финал пишется в форме рондо с неизменным возвращением одной и той же темы, чередующейся с контрастирующими эпизодами. Нередко встречается в финалах форма рондо-сонаты, сочетающая признаки рондо и сонатной формы². Бывают также случаи, когда финал подобно первой части представляет собой по форме сонатное allegro. Некоторые финалы написаны в форме вариаций.

Контрастность и единство цикла. Таким образом, сонатно-симфонический цикл — это объединение в одно художественное целое различных по характеру, контрастирующих друг с другом частей. Высокое художественное единство осуществляется различными, часто очень тонкими путями. Наиболее заметно тональное единство; в произведениях композиторов XVIII века первая, третья и четвертая части цикла объединены одной тональностью; вторые (медленные) части находятся в близких тональностях (субдоминанта, доминанта, параллельный минор или мажор и т. д.). Только в сонатно-симфонических циклах XIX века тональные соотношения частей усложняются. Единство частей

¹ Название «трио» произошло оттого, что в старину в менуэтах, гавотах и других танцах эта средняя часть исполнялась тремя инструментами и танцевалась тремя солистами, выделяющимися из всей массы танцующих.

² Характерными особенностями формы рондо-сонаты являются: возвращение темы главной партии после побочной (что делает главную партию рефреном, а побочную — эпизодом) и эпизод на новом тематическом материале вместо разработки (что превращает разработку во второй эпизод).

цикла осуществляется также в области мелодико-интонационной, ритмико-гармонической и т. д.

Разумеется, такой сонатно-симфонический цикл в его законченном и совершенном виде сформировался не сразу. В его становлении участвовали различные национальные школы, различные композиторы XVIII века. Это был достаточно сложный и интересный процесс, приведший к кристаллизации так называемого классического стиля в инструментальной музыке.

Развитие классического стиля в инструментальной музыке. Выдающуюся роль в развитии инструментальной музыки XVIII века сыграли итальянские и немецкие композиторы: Д. Скарлатти (1685—1757), Дж. Самmartини (1704—1774), Дж. Перголези (1710—1736), сыновья И. С. Баха — Вильгельм Фридеман (1710—1784), Филипп Эммануил (1714—1788) и Иоганн Христиан (1735—1782).

В формировании классического стиля в симфонической музыке велика роль чешских музыкантов как в самой Чехии, так и за ее пределами. Особенно важно значение оркестровой капеллы в немецком городе Мангейме, руководимой чешскими капельмейстерами и композиторами: Я. Стамицем (1717—1757), Ф. Рихтером (1709—1789), Х. Каннабихом (1736—1798) и другими. Они и явились создателями школы симфонизма, известной под названием «мангеймской школы».

В формировании классического инструментализма немалую роль сыграли и французские музыканты. Ж. Ф. Рамо (1683—1764) и Ф. Ж. Госсек (1734—1829).

Социальное положение музыкантов в XVIII веке. В условиях феодально-абсолютистского строя XVIII века многие композиторы работали камерными музыкантами, капельмейстерами при королевских, императорских дворах и при дворах местной аристократической знати. Каждый вельможа, князь или граф, соперничая с другими аристократами, стремился придать своему двору наибольший блеск и великолепие. Этому способствовали придворные театры, оркестровые и хоровые капеллы, камерные ансамбли, служившие для развлечения придворного общества.

Аристократическая знать часто привлекала к себе на службу выдающихся виртуозов и композиторов. Несмотря на унижительное положение придворных му-

зыкантов и вопреки отсталым вкусам большинства аристократов, они создавали произведения, проникнутые народной песенностью и танцевальностью и обладавшие высокой общественной значимостью.

Роль придворных капелл. Многочисленные придворные оркестровые капеллы и небольшие камерные ансамбли в Праге, Вене, Лондоне, Париже, Милане, Дрездене, Штутгарте, Мангейме и во многих других европейских центрах сыграли важнейшую роль в развитии и распространении высокой инструментальной культуры. Так постепенно складывался классический стиль в музыке, достигший высокой степени совершенства в венской классической школе.

Венская классическая школа. Венская классическая школа, органически впитавшая в себя передовые достижения национальных музыкальных культур, сама была явлением глубоко национальным, коренилась в демократической культуре австрийского народа.

Вена, в которой к последней трети XVIII века сложились благоприятные условия для расцвета музыкального классицизма, была столицей феодально-абсолютистской монархии Габсбургов. В состав этой монархии входили земли, населенные многими народами: собственно Австрия, являющаяся одной из стран немецкого языка, Венгрия, Чехия, Моравия, Словакия, Хорватия, Словения, Штирия, Босния, Далмация, Герцеговина, Истрия, Тироль, некоторые польские и украинские области и т. д. Все эти земли образовали так называемую «лоскутную» империю, отличавшуюся достаточно пестрым населением по своему национальному составу: австрийские немцы, венгры, славянские народы (чехи, сербы, хорваты, поляки и другие). Таким образом, Вена являлась столицей многонациональной империи.

Все это сказалось на музыкальном фольклоре Вены, бывшей одним из музыкальнейших городов Европы. На перекрестках улиц, в общественных садах и парках, ресторанах и кабачках, в центре города, на его окраинах и в предместьях, в частных домах среднего бюргерства и в салонах аристократической знати — везде звучала музыка. Со всех концов многонациональной империи в Вену стекались народные музыканты, часто объединявшиеся в небольшие ансамбли. Улицы города оглашались звуками песен и танцев разных народов; среди

них одним из любимых танцев был австрийский крестьянский лендлер — трехдольный танец, из которого впоследствии развился вальс. Органическое сочетание немецких, венгерских, итальянских, славянских, тирольских истоков послужило интонационной базой творчества венских классиков.

Передовое искусство XVIII века и, в частности, искусство венских классиков по-своему, соответственно местным национальным и историческим условиям, отражало идеи века Просвещения, призывавшие к господству разума, к борьбе с суевериями, насаждавшимися церковью. Эти идеи в сочетании со светлым оптимизмом и высоким гуманизмом составляли жизненное содержание творчества венских классиков. Окружающая жизнь, картины народного быта, радости и скорбные раздумья, явления природы и душевные переживания нашли яркое воплощение в их музыке.

Почти все крупные инструментальные сочинения Гайдна и Моцарта представляют собой сонатно-симфонические циклы. Но, подытожив лучшие достижения своих предшественников, Гайдн и Моцарт создали такие высокие образцы классической симфонической музыки, в которых богатство содержания, круг образов воплощены в совершенной художественной форме. Композиционная структура сонатно-симфонического цикла с его традиционными тремя или четырьмя частями уже к этому времени сложилась окончательно так же, как и закономерности каждой отдельной части. Но в симфониях, сонатах, концертах и квартетах Гайдна и Моцарта, выдержанных в традиционных исторически сложившихся формах, всегда определяющим началом было содержание. Форма же, даже традиционная, оказывалась достаточно гибкой и каждый раз как бы заново создавалась в полном соответствии с данным образным содержанием. Тематический материал в произведениях Гайдна и Моцарта отличается яркостью и рельефностью образов, всегда носит печать своеобразной и неповторимой индивидуальности композитора. Кроме того, Гайдн и Моцарт ввели новые приемы и средства тематического развития, чрезвычайно его обогатившие.

Музыка венских классиков в основном базируется на гомофонно-гармоническом мышлении. Но этот гомофонно-гармонический склад сочетается с полифониче-

ским развитием. Полифоническое мастерство Моцарта принадлежит к высшим достижениям в этой области.

Гармонический язык венских классиков основан на принципе функциональности. Колористическая роль гармонии сводится к минимуму и выступает лишь в особых, исключительных случаях. Гармонические функции тонки, субдоминанты и доминанты в пределах мажорного и минорного лада — таков круг гармонических средств, широко использованных Гайдном и Моцартом. Музыка венских классиков обнаруживает изумительное богатство: это относится к тематическим и ладовым контрастам, тональным и модуляционным планам, к мелодике, фактуре.

В области формы для венского классического стиля характерна периодичность и симметричность мелодических и ритмических структур, представляющих собой восьми- или шестнадцатитактные построения (периоды, предложения), завершающиеся кадансами. Симметричность эта обусловлена характером немецкой и австрийской народной песни. Преодоление периодичности и непрерывность развития свойственны больше разработочным частям и разделам. Если же встречаются в экспозиционных разделах мелодико-ритмические построения из нечетного количества тактов, то они связаны, очевидно, с влиянием славянской народной песенности.

Искусство венских классиков внесло в мировую музыкальную культуру мощную реалистическую и демократическую струю, основанную на богатствах народного творчества, и потому оно сохранило для нас всю свою ценность и художественную значимость.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ И. ГАЙДНА

Гайдн — великий австрийский композитор — прошел большой творческий путь. Значительнейшие произведения Гайдна («Лондонские» симфонии, последние квартеты, оратории «Сотворение мира» и «Времена года») созданы им в последние годы жизни (90-е годы XVIII века). Эти произведения, являющиеся блестящим итогом творчества композитора, принадлежат к высшим

достижениям венской классической школы и составляют драгоценную часть мирового наследия музыкального искусства.

Гайдн оставил множество произведений почти во всех музыкальных жанрах и формах, существовавших в его время. Но при всех высоких художественных качествах и совершенном мастерстве произведений Гайдна различных жанров основное историческое и художественное значение приобрела его инструментальная музыка — симфоническая и камерная, а также две последние большие оратории. В симфониях, концертах, квартетах и в других жанрах инструментальной музыки, созданных в 90-е годы, со всей силой проявилась вся самобытность творчества Гайдна как выдающегося художника, глубоко связанного с австрийской национальной демократической культурой.

Детство композитора. Йозеф Гайдн родился 1 апреля 1732 года в маленькой деревне Нижней Австрии Рорау. Отец его был по профессии каретником, а мать — кухаркой. Родители обладали недюжинными музыкальными способностями и страстно любили музыку. В доме Матиаса Гайдна (отца композитора) часто устраивались импровизированные концерты: сам хозяин по слуху пел и аккомпанировал себе на арфе.

Деревенская обстановка, в которой Гайдн провел свое раннее детство, народные танцы и песни явились той почвой, на которой так мощно выросло будущее творчество композитора. Во всех его произведениях сохраняется связь с австрийским народным творчеством.

На музыкальное дарование Гайдна, обнаружившееся чрезвычайно рано, обратил внимание школьный учитель и церковный регент Франк. Он увез мальчика к себе в маленький городок на берегу Дуная — Гайнбург, где Гайдн стал петь в церковном хоре, обучаться потной грамоте, а также игре на скрипке и клавесине. Эти занятия продолжались три года.

Служба в венском соборе св. Стефана. Однажды церковь в Гайнбурге посетил венский композитор и капельмейстер Георг Ройтер, совершавший поездку по Австрии с целью подбора мальчиков с хорошими голосами для своего соборного хора. Ройтер обратил внимание на красивое сопрано и необычайную

музыкальность Гайдна и увез его с собой в Вену. Там Гайдн пел в хоре собора св. Стефана.

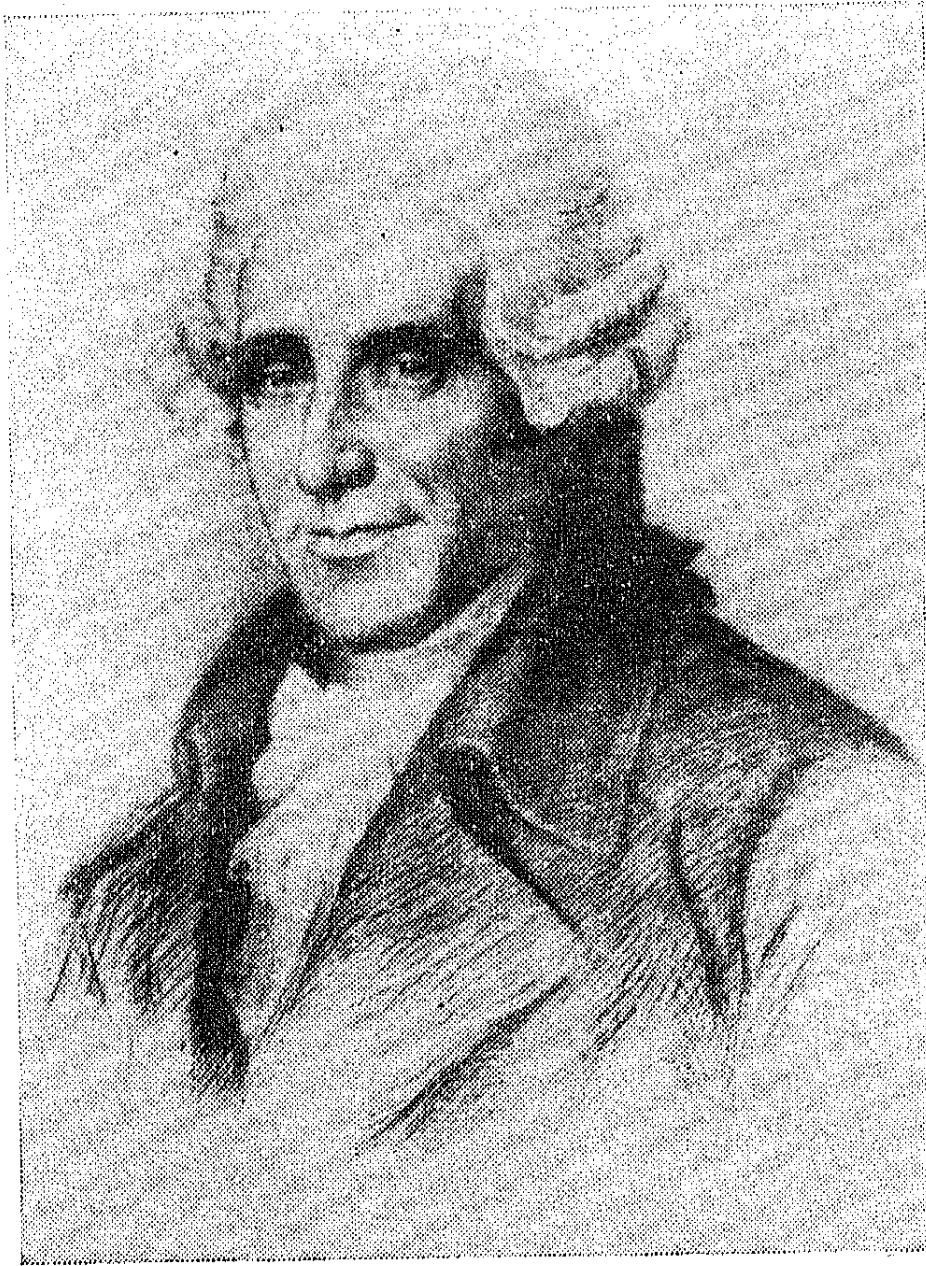
Сам Гайдн так вспоминает это время в автобиографической заметке, написанной в 1776 году: «Наряду с школьными занятиями я изучал там искусство пения, клавир и скрипку у очень хороших мастеров. Я пел дискантом как в соборе, так и при дворе с большим успехом до восемнадцатого года моей жизни»¹. Служба мальчика в церкви была довольно тяжела: Гайдну приходилось ежедневно участвовать в длинных богослужениях, репетировать к ним, принимать участие в многочисленных придворных торжествах. Для учения оставалось мало времени.

Кроме того, руководитель хора Ройтер уделял мало внимания первым композиторским опытам Гайдна и за девять лет дал ему всего два урока теории композиции. Гайдн не имел настоящих учителей. «Истинной школой» для него была сама жизнь и практическая работа. Репертуар церковного хора состоял из многочисленных культовых сочинений в полифоническом стиле (австрийских и итальянских композиторов), среди которых были и шедевры контрапунктического искусства. Принимая непосредственное участие в исполнении полифонической музыки прошлого, гениально одаренный юноша, схватывавший все буквально на лету, в работе над своими первыми сочинениями постиг в совершенстве это искусство.

Немалое значение для творческого развития Гайдна имела музыкальная жизнь Вены, ее богатый и своеобразный фольклор, итальянская опера, инструментальная музыка, распространенная в быту, а также сопровождавшая трапезы богатых вельмож.

Прислуживая за столом в качестве лакея во время придворной трапезы, Гайдн слушал симфонии и увертюры различных композиторов. Все полученные им музыкальные впечатления (бытовая музыка, опера, церковная музыка, застольная) Гайдн переработал в своем творчестве в большое искусство жизненной правды и высокого профессионального мастерства.

¹ Цит. по кн.: А. С. Рабинович. Избранные статьи и материалы М., 1959, стр. 114.



Йозеф Гайди

В последние годы работы Гайдна в соборе св. Стефана (1745) в ту же школу поступил его младший брат Михаэль Гайдн, в будущем композитор и педагог, учитель К. М. Вебера. Йозеф Гайдн сам занимался с братом, обучал его композиторскому мастерству, которое постиг самоучкой. Йозеф и Михаэль обладали красивыми и сильными голосами, благодаря чему выступали в хоре собора св. Стефана в качестве солистов.

Жизнь мальчиков в школе была тяжела: за любой мелкий проступок или просто за невниманье их подвергали телесным наказаниям. С наступлением возраста, когда у мальчиков начинает ломаться голос, их безжалостно увольняли. Та же участь постигла и Гайдна.

Увольнение со службы. Несколько дней бродил Гайдн по улицам Вены, ночи проводя на скамейках. Случайно встретившись на улице со своим товарищем, Гайдн пошел с его помощью маленькую комнату под самой крышей большого дома. Там был старый, разбитый клавикорд, на котором Гайдн мог играть, сколько ему было угодно. Уже в эти молодые годы Гайдну пришлось познать нужду. В поисках заработка он скитался по близлежащим городкам и селам, надеясь устроиться органистом в какой-нибудь церкви. Но все эти попытки ни к чему не приводили, и, не достигнув цели, Гайдн возвращался в Вену. Ради заработка он давал частные уроки, получая за это жалкие гроши.

Знакомство с сочинениями Ф. Э. Баха. Живя в своей маленькой, холодной и сырой комнате, Гайдн много занимался: играл на клавикорде и на скрипке, читал труды по теории музыки, изучал произведения разных композиторов, сочинял. Сильнейшее впечатление произвели на него клавирные сонаты Филлиппа Эммануила Баха, ставшего отныне одним из любимейших композиторов Гайдна. Мелодическая выразительность и непосредственная эмоциональность музыки Ф. Э. Баха, ее модуляционные богатства, ритмическая свобода чрезвычайно привлекали молодого музыканта. Влияние произведений Ф. Э. Баха обнаруживается во многих ранних сочинениях Гайдна.

Музыкальный быт Вены. Лишь благодаря своему жизнерадостному характеру и присущему ему оптимизму Гайдн не унывал. Он принимал живое участие в шуточных проделках товарищей и в ночных серена-

дах. Исполнение всевозможных лендлеров, экосезов и других танцев еще более сблизило Гайдна с бытовой музыкой Вены (наряду с деревенскими впечатлениями в детстве), что имело неоценимое значение для его творческого роста: именно австрийская народно-бытовая музыка в основном определила музыкальный стиль многочисленных произведений Гайдна.

Первый зингшпиль. Однажды (это было в 1751 году) одну из ночных уличных серенад, сочиненную Гайдном, услышал комический актер Курц. Он был создателем и участником целого ряда балаганных арлекинад, исполнителем роли шута, известного под именем Гансвурста¹. Курц предложил Гайдну написать музыкальную комедию (зингшпиль)² под названием «Асмодей, или Новый хромой бес». Зингшпиль девятнадцатилетнего Гайдна (поставленный с успехом в венском театре «Kärtner-*tor*») был его первым сочинением для сцены. Музыка этого зингшпиля не сохранилась.

Никколо Порпора. Чувствуя в своих сочинениях недостатки композиторской техники, Гайдн все больше ощущал настоятельную потребность серьезно учиться. Не имея на это средств, Гайдн поступил аккомпаниатором в класс итальянского композитора, певца и педагога Никколо Порпора, жившего в то время в Вене. Будучи не только аккомпаниатором, но и прислуживая ему в качестве лакея (чистка сапог, уборка комнат и т. д.), Гайдн мог пользоваться советами маститого музыканта в области композиторского творчества. От общения с Порпора Гайдн извлек некоторую пользу: упорядочил свои знания в искусстве контрапункта и генерал-баса (то есть гармонии).

Участие в квартетной игре. В 1755 году Гайдн становится участником музыкального кружка в имении помещика Фюрнберга. Он был просвещенным человеком, большим любителем музыки и часто устраивал у себя в доме квартетные вечера. Фюрнберг пригласил Гайдна в качестве исполнителя партии скрипки в квартетах.

¹ Гансвурст — один из любимейших героев немецкого и австрийского народного театра — шут, балагур и затейник, напоминающий русского Петрушку.

² Зингшпиль — немецкая комическая опера, в которой музыкальные номера чередуются с разговорной речью.

Это несколько улучшило материальное положение Гайдна, так как участие в любительских ансамблях музыканта-профессионала оплачивалось, и, что особенно важно, способствовало дальнейшему творческому росту Гайдна. Для кружка он написал около двадцати квартетов, явившихся первыми его произведениями в жанре камерно-инструментальной музыки. Уже в этих квартетах с большой определенностью сказываются черты нового стиля, получившие в последующих его произведениях столь мощное развитие: яркая народная основа музыки (танцевальная и песенная), жизнерадостность, юмор, обращение к гомофонно-гармоническому письму.

На службе у графа М. Морцина. По рекомендации Фюрнберга Гайдн в 1759 году был принят на должность капельмейстера при дворе чешского графа Максимилиана Морцина, содержавшего в своем имении Лукавец (в Чехии) небольшую оркестровую капеллу из двенадцати музыкантов. Для этой капеллы Гайдн писал, главным образом, дивертисменты развлекательного характера. Но именно здесь в 1759 году им были созданы и первые симфонии. В них еще нет той значительности содержания, новаторства и мастерства, каких достиг Гайдн в симфонических произведениях 80-х и 90-х годов, но это было началом его творческой деятельности в той области, в которой ему суждено было сыграть особо выдающуюся роль.

На службе у Эстергази. Прослужив всего два года капельмейстером у графа Морцина, Гайдн в 1761 году перешел на работу в капеллу венгерского князя Павла Антона Эстергази. Руководителем этой капеллы Гайдн был в течение тридцати лет, до 1791 года.

Капелла князя Эстергази находилась в его резиденции в венгерском городке Эйзенштадте (недалеко от Вены). Первоначально число музыкантов составляло примерно четырнадцать человек (не считая органиста и нескольких певцов и певиц)¹.

Служебные и административные обязанности. У Гайдна было много различных обязанностей, записанных

¹ Вот ее состав: 4 скрипки, альт, виолончель, контрабас, флейта, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны.

в договоре, который он заключил с Эстергази. Этот договор представляет собой интереснейший в историческом отношении документ. Он характеризует социальное положение музыканта XVIII века, находившегося на придворной службе в условиях феодально-абсолютистского строя. Так, согласно договору, Гайдн был обязан написать к определенному дню (когда ожидалась гости) симфонию, квартет или мессу и вообще сочинять множество произведений по заказу своего хозяина; разучивать новые произведения с капеллой и исполнять их в назначенный день; являться на работу одетым по надлежащей форме — в камзоле, расшитом золотом, в белых чулках и пудреном парике с косичкой; ежедневно до и после обеда ожидать в приемной распорядителей князя, касающихся музыки на сегодняшний день; следить за дисциплиной в капелле, записывать в штрафную книгу опаздывающих на репетиции; быть ответственным за состояние музыкальных инструментов и сохранность нот; давать уроки певцам и т. д. Сам же капельмейстер находился в замке своего господина на положении лакея.

Несмотря на массу административных обязанностей, Гайдн очень много сочинял. Из произведений, созданных им в первый год работы у Эстергази (1761), выделяются три симфонии: «Утро», «Полдень», «Вечер», в которых уже обнаруживаются характерные черты гайдновского симфонического творчества — народная основа музыки, тематические и динамические контрасты. После смерти старого князя Павла Антона Эстергази его наследник Николай Эстергази, склонный к удовольствиям, решил подражать роскоши Версаля. Он построил в Нижней Венгрии, недалеко от Эйзенштадта, пышный дворец из ста двадцати шести комнат, при дворце выстроил два театра — оперный и театр марионеток; увеличил состав капеллы до двадцати пяти человек. Эта летняя резиденция младшего Эстергази получила название «Эстергаз». Сюда он выезжал на летние месяцы вместе со своей капеллой и капельмейстером.

Произведения первых лет службы у Эстергази. В доме Николая Эстергази музыка занимала первое место, и Гайдн работал очень много: писал симфонии, мессы,

квартеты, оперы, музыку для театра марионеток, много произведений для баритона¹ — любимого инструмента князя; все эти произведения сразу же исполнялись под управлением самого Гайдна. Изредка он вместе с капеллой сопровождал князя в Вену, где дирижировал своими симфониями во дворцах венской знати. И в то же время жизнь Гайдна была унижительна и тяжела. Об этом говорят некоторые документальные источники и в особенности письма Гайдна к друзьям. «Вот, спужу я, — писал он, — в моей пустыне, почти без человеческого общества, печальный... Последние дни я не знал, капельмейстер я или капельдинер... Печально ведь постоянно быть рабом...»².

«Прощальная симфония». Неоднократно получаемые от самодура князя незаслуженные упреки и обиды приводили Гайдна в угнетенное состояние духа, усугублявшееся неудачным браком: жена Гайдна, малокультурная женщина, ничего не понимала в художественных стремлениях мужа. И если музыка Гайдна в ранний период его творчества в подавляющем большинстве произведений отличалась жизнерадостностью и брызжущим весельем, то в начале 70-х годов в значительной степени под влиянием тяжелых душевных переживаний он писал произведения, проникнутые грустными, даже трагическими настроениями. К ним относятся «Траурная симфония», «Прощальная симфония» и другие.

Интереснейшим сочинением раннего периода творчества Гайдна является «Прощальная симфония», созданная в 1772 году. Это произведение занимает особое место в симфоническом творчестве Гайдна и резко выделяется среди его ранних симфоний. Вместо традиционных четырех в ней пять частей. Симфонию играли при зажженных свечах, во время исполнения последней части музыканты по очереди тушили свечи, забирали свои инструменты и уходили (сначала валторнист, затем гобоист и т. д.); наконец, оставались два скрипача,

¹ Баритон — вышедший из употребления в настоящее время струнный инструмент типа виолончели.

² Цит. по кн.: А. С. Рабинович, Избранные статьи и материалы, стр. 123.

которые тихо и грустно заканчивали симфонию¹. В отличие от более ранних симфоний Гайдна, преимущественно развлекательно-веселого характера, в «Прощальной симфонии» преобладают патетические, драматические образы, особенно в первой и четвертой частях, близкие некоторым страницам музыки Бетховена; в то время как подавляющее большинство симфоний Гайдна мажорные, «Прощальная симфония» написана в минорной тональности (фа-диез минор).

Начало творческой зрелости. «Парижские» симфонии. В 80-е годы творчество Гайдна достигает полной зрелости и мастерства; окончательно устанавливается его композиторский стиль. К лучшим произведениям Гайдна 80-х годов относятся шесть так называемых «Парижских» симфоний (1786). Они были исполнены впервые в Париже под управлением Госсека. В 1788 году написана «Детская симфония» для струнного оркестра и набора детских инструментов (дудочка, свистулька, кукушка и т. д.)². Это же десятилетие ознаменовалось сближением и дружбой между Гайдном и Моцартом, который знал и высоко ценил сочинения Гайдна. Моцарт считал Гайдна одним из своих «духовных учителей», и некоторое влияние его музыки сказалось в ранних произведениях Моцарта. Также и Гайдн видел в Моцарте гениального музыканта. В своих поздних величайших сочинениях 90-х годов, написанных после смерти Моцарта, Гайдн творчески претворил некоторые принципы моцартовского симфонического творчества.

Концертные поездки в Лондон. «Лондонские» симфонии. 90-е годы внесли в жизнь Гайдна значительные перемены. По приглашению скрипача и антрепренера Петера Саломона в 1791 году Гайдн впервые выехал

¹ По поводу сочинения «Прощальной симфонии» Гайдна сложилась легенда, ныне оспариваемая. Легенда эта заключается в следующем: князь Эстергази долго держал капеллу в своей летней резиденции и не давал музыкантам отпуска. Музыканты обратились к Гайдну с просьбой похлопотать за них. Гайдн и сочинил эту симфонию, финал которой, где музыканты по очереди уходят, должен был явиться для князя соответствующим намеком.

² По поводу принадлежности «Детской симфонии» Гайдну в последние годы возникли сомнения: существует предположение, что она написана либо братом Й. Гайдна Михаэлем, либо отцом В. А. Моцарта Леопольдом Моцартом.

в Лондон, где, согласно договору, он должен был продирижировать рядом концертов, написать оперу и шесть новых симфоний. Это была первая в жизни почти шестидесятилетнего Гайдна далекая поездка; до сих пор вся его жизнь была ограничена австро-венгерскими владениями.

Обстоятельства благоприятствовали поездке Гайдна в Лондон. В 1790 году умер старый Николай Эстергази, а его сын (тоже Николай), равнодушный к музыке, распустил капеллу. Гайдн был свободен и мог, формально числясь на службе в качестве придворного капельмейстера, жить в Вене независимо, получая от Эстергази положенное содержание. В это время и последовало приглашение из Лондона, где Гайдн прожил полтора года (с зимы 1791 до лета 1792 года). В английской столице он дирижировал своими новыми шестью симфониями (первая серия «Лондонских» симфоний) и написал оперу «Орфей и Эвридика» (1791).

В столице Англии Гайдн оказался в новой, ранее ему незнакомой обстановке. Огромный город с капиталистическим укладом (в отличие от феодально-абсолютистской Австрии) обладал множеством торговых, промышленных организаций и учреждений буржуазно-предпринимательского типа. Это сказалось и на концертной жизни Лондона, где наряду с закрытыми концертами во дворцах и салонах аристократической знати преобладали платные концерты для большой демократической публики. Новые условия порождали более серьезные требования к музыкальному искусству. Вместо легкой развлекательности и бездумности искусства аристократических салонов здесь нужно было искусство значительное по содержанию, богатое и разнообразное, воплощающее широкий круг образов. Естественно, что такого рода музыка требовала расширения масштаба исполнительских средств. И действительно, в Лондоне Гайдн управлял большим оркестром по сравнению с оркестровой капеллой князя Эстергази — лондонский оркестр состоял из сорока—пятидесяти человек. Все это соответствовало творческим задачам Гайдна, его стремлению к окончательному преодолению дивертисментности, к углублению содержания произведений. Почести и поклонение начали окружать Гайдна, имя его стало чрезвычайно популярным.

Возвращаясь из Лондона, Гайдн проезжал через прирейнский город Германии Бонн, где впервые встретился на завтраке, устроенном в его честь, с молодым Бетховеном. После этой встречи Бетховен твердо решил переехать в Вену, чтобы поучиться у Гайдна. Но занятия Гайдна с Бетховеном в Вене не принесли Бетховену удовлетворения: готовясь к вторичной поездке в Лондон, Гайдн не мог уделять своему юному ученику достаточного внимания.

В начале 1794 года Гайдн вторично выехал в Лондон, где снова пробыл полтора года — до лета 1795 года. В этот период им были созданы еще шесть симфоний. Вся серия из двенадцати симфоний получила название «Лондонских» симфоний. В Лондоне Гайдн снова встретили с исключительными почестями, его симфонии и дирижерские выступления вызвали бурю восторгов. Оксфордский университет присвоил ему почетное звание доктора музыки. По этому случаю Гайдн исполнил свою ранее написанную (1788) соль-мажорную симфонию, получившую название «Оксфордской».

Последние годы творчества. Оратории. После возвращения в Вену на протяжении ряда последующих лет Гайдн, несмотря на преклонный возраст, сочинил много новых произведений — квартеты, трио, сонаты, мессы, песни. Но самыми крупными и монументальными произведениями Гайдна, завершившими его творческий путь, явились две большие оратории: «Сотворение мира» — на библейский сюжет (1799) и «Времена года» — на сюжет из крестьянской жизни (1801). Будучи в Лондоне, Гайдн присутствовал на фестивалях в память Генделя (много лет жившего там и создавшего свои величайшие произведения). В Лондоне Гайдн слышал оратории Генделя, которые произвели на него сильнейшее впечатление. Но Гайдн не пошел по пути подражания Генделю; его оратории отличаются иной проблематикой: вместо генделевской библейской героики в них изображается человеческое счастье и красота жизни на фоне ярких картин природы. В музыке ораторий Гайдна — оптимистичной и жизнерадостной, народной по духу и музыкальному языку — много общего с «Лондонскими» симфониями.

Исполнение обеих ораторий в Вене имело огромный, неслыханный успех, быстро распространившийся далеко

за пределы города. В 1802 году оратория «Сотворение мира» была впервые исполнена в Петербурге в концерте Филармонического общества.

После 1802 года Гайдн больше ничего не написал. Это было время грандиозных социальных потрясений. Отгремела французская революция, взбудоражившая всю Европу и поставившая перед человечеством новые социальные и идеологические проблемы. Европейские страны бороздили армии генерала Бонапарта, объявившего себя в 1804 году императором Франции. По своему воспитанию, привычкам и миросозерцанию Гайдн, принадлежавший XVIII веку, не мог понять французской революции и народно-освободительных движений, вызванных наполеоновскими войнами. Все эти события воспринимались Гайдном как всеобщее крушение, гибель, пугали его. Возможно, этим объясняется его творческое молчание в последние годы жизни. Умер он 31 мая 1809 года.

ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧЕСТВА

Гайдн писал музыку в самых разнообразных жанрах и формах. Его перу принадлежат: больше ста симфоний (точное число их неизвестно), огромное количество камерных ансамблей (квартеты, трио и другие), множество концертов для различных инструментов, произведения для клавира соло (рондо, вариации, сонаты), двадцать четыре оперы, много вокальных произведений (в том числе обработки шотландских и ирландских песен).

Но главное значение Гайдна состоит в развитии инструментальной музыки (симфонической и камерной).

Народность творчества Гайдна. Являясь одним из величайших представителей венской классической школы, Гайдн в своей музыке широко использовал и органически претворил австрийский музыкальный фольклор во всей его полноте и многообразии, в сочетании национальных элементов: южнонемецких, венгерских, славянских¹. Нередко он обращался к подлинным народным мелодиям, но чаще создавал собственные мелодии в ду-

¹ Среди народных тем славянского происхождения Гайдн широко использовал хорватские народные темы.

хе народных песен и танцев. Австрийский фольклор настолько глубоко вошел в творчество Гайдна, что стал его «второй натурой». Многие мелодии, сочиненные самим Гайдном, становились народными и распевались даже теми, кто не знал имени их творца.

Настроения и образы музыки Гайдна. Наиболее характерными для его музыкальных произведений являются образы, связанные с жизнью и бытом австрийского крестьянства. Но крестьянская жизнь в музыке Гайдна дана несколько идиллически: картины мирной счастливой жизни, танцы и хороводы, красивая природа составляют ее содержание. При всех невзгодах и страданиях народ никогда не утрачивал оптимистического отношения к жизни. И эту радость жизнеощущения выразил в своей музыке Гайдн. Поэтому произведения Гайдна отличаются характером бодрым и жизнерадостным, в них преобладают мажорные тональности, много света и жизненной энергии. Есть в музыке Гайдна и грустные, даже трагические настроения. Но они редки, и лишь по контрасту больше подчеркивают общий радостный тон, сияющую улыбку и здоровый народный юмор.

Сонатно-симфонический цикл у Гайдна. В инструментальной музыке Гайдна (сольной, камерной и симфонической) полное и совершенное классическое воплощение получил сонатно-симфонический цикл. Все четыре части произведения, соединяясь в единую художественную концепцию, выражают разные стороны жизни. Обычно первая часть (сонатное *allegro*) наиболее драматична, импульсивна; вторая часть (медленная) — это часто сфера лирических переживаний, спокойного раздумья; третья часть (менуэт) переносит в атмосферу танцевальности и связывает сонатно-симфонический цикл с танцевальной сюитой XVII — XVIII веков; четвертая часть (финал) включает в себе жанрово-бытовое начало и особенно близка к народной песенно-танцевальной музыке. Жанрово-бытовой характер имеет музыка гайдновских произведений в целом (за некоторыми исключениями), танцевальностью и песенностью пронизана не только музыка третьих и четвертых частей цикла, но и первых двух. Но при этом каждая часть имеет свою основную ведущую драматургическую функцию и участвует в постепенном развертывании, раскрытии идеи всего произведения.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Гайдн создавал свои симфонии с конца 50-х до середины 90-х годов. Первые его симфонии относятся к периоду становления европейского симфонизма, — и они явились важным звеном в процессе формирования стилистических основ зрелого симфонизма венской школы. Поздние симфонии Гайдна были написаны, когда уже существовали все симфонии Моцарта и молодой Бетховен выработывал принципы своего симфонического мышления в фортепианных сонатах и камерных ансамблях, приближаясь к созданию своей Первой симфонии. Поздние симфонии Гайдна демонстрируют зрелый классический симфонизм.

Эволюция симфонического творчества. Эволюция симфонического творчества Гайдна представляет интерес не только для изучения творческого пути великого композитора, но и для понимания формирования и развития классического симфонизма XVIII века вообще. Ранние симфонии Гайдна еще ничем по существу не отличаются от камерной музыки (которую он писал одновременно) и почти не выходят из рамок обычных для той эпохи развлекательно-бытовых жанров. Лишь в 70-е годы появляются произведения, выражающие более глубокий мир образов («Траурная симфония», «Прощальная симфония» и некоторые другие). Постепенно, по мере творческой эволюции композитора, его симфонии насыщаются более глубоким драматическим содержанием. Если многие ранние симфонии Гайдна мало отличались от сюиты с ее несколько внешним контрастным расположением частей преимущественно танцевального характера, то постепенно в симфонических произведениях происходит процесс преодоления сюитности. Сохраняя связи с сюитой, зрелые симфонии Гайдна вместе с тем становятся целостными произведениями, четыре части которых, различные по своему характеру, являются разными этапами в развитии единого круга образов.

Все это в известной степени достигнуто в «Парижских» симфониях Гайдна 1786 года, как и в отдельных более ранних симфониях. Но высшим достижением гайдновского симфонизма являются двенадцать «Лондонских» симфоний.

«Лондонские» симфонии. За исключением одной (до-минорной) все «Лондонские» симфонии Гайдна написаны в мажорных тональностях. Хотя мажорный или минорный лад сам по себе не может быть критерием для определения содержания музыкального произведения, в данном случае мажорность подавляющего большинства произведений Гайдна является важным показателем их оптимизма, светлого и радостного жизнеощущения.

Структура сонатного allegro. Каждая из «Лондонских» симфоний (за исключением до-минорной) начинается кратким медленным вступлением торжественно-величавого, глубокомысленно-сосредоточенного, лирически-задумчивого или спокойно-созерцательного характера (обычно в темпе Largo или Adagio). Медленное вступление резко контрастирует с последующим Allegro (являющимся, собственно, первой частью симфонии) и одновременно подготавливает его. Но между темами главной и побочной партий яркий образный контраст отсутствует. И те и другие обычно носят песенно-танцевальный характер. Имеется лишь тональный контраст: основной тональности главных партий противопоставляется доминантовая тональность побочных партий. В тех случаях, когда главные и побочные партии различны по тематическому материалу, они во многом схожи по характеру музыки, по образному строю.

Значительное развитие получили в симфониях Гайдна разработки, которые строятся путем мотивного вычленения. От темы главной или побочной партии отделяется короткий, но наиболее активный отрезок и подвергается довольно длительному самостоятельному развитию (непрерывные модуляции в разные тональности, проведение у различных инструментов и в различных регистрах). Это придает разработкам динамический и устремленный характер.

Медленные части. Вторые (медленные) части имеют различный характер: иногда задумчиво-лирический, сосредоточенный, иногда песенный, в некоторых случаях и маршеобразный. По форме они также бывают различными. Чаще всего встречаются сложная трехчастная и вариационная формы.

Менуэты. Третьи части «Лондонских» симфоний всегда называются Menuetto (менуэт). Но менуэты Гайдна

отличаются от чопорно-галантных менуэтов, под звуки которых танцующие пары совершали поклоны и реверансы. Многие менуэты Гайдна имеют характер деревенских танцев с их несколько тяжеловатой поступию, размашистой мелодией, неожиданными акцентами и ритмическими сдвигами, создающими часто юмористический эффект. Трехдольный размер традиционного менуэта сохраняется, но образно-смысловое содержание музыки меняется: менуэт утрачивает свою аристократическую изысканность и становится демократическим, крестьянским танцем.

Финалы. В финалах симфоний Гайдна обычно привлекают внимание жанровые образы, также восходящие к народно-танцевальной музыке. Весело и непринужденно несется в быстром темпе музыка финала, завершая всю жизнерадостную и, в сущности, жанрово-танцевальную по своему образному строю симфонию.

Форма финалов чаще всего бывает сонатная или рондо-соната. В некоторых финалах «Лондонских» симфоний Гайдна широко используются приемы вариационного и полифонического (имитационного) развития, еще более подчеркивающие стремительное движение музыки и динамизирующие всю музыкальную ткань.

Оркестр Гайдна. Оркестр в симфониях Гайдна имеет обычный парный состав: две флейты, два фагота, две валторны, две трубы, пара литавр, струнный квинтет¹. Из деревянных духовых инструментов далеко не во всех симфониях Гайдна употребляются кларнеты². Например, в соль-мажорной («Военной») симфонии они участвуют только во второй части. Лишь в партитурах двух последних «Лондонских» симфоний Гайдна №№ 103 и 104 имеются два кларнета наряду с двумя флейтами, гобоями и фаготами.

Ведущую роль играют первые скрипки, которым поручается изложение основного тематического материала, но и флейты с гобоями достаточно активно участвуют в его изложении и разработке, то удваивая скрипки, то чередуясь с ними в проведении темы или ее отрывков.

¹ Тромбоны впервые в симфонической музыке были использованы лишь в финалах некоторых симфоний Бетховена.

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

Виолончели и контрабасы играют одну и ту же басовую партию (контрабасы лишь октавой ниже виолончелей). Поэтому в гайдновских партитурах их партии выписаны на одной строке.

Валторны и трубы, как правило, выполняют весьма скромную функцию, в некоторых местах подчеркивая гармонию и ритм. В тех случаях, когда все инструменты оркестра (*tutti*) играют в унисон тему *forte*, валторны и трубы участвуют на равных правах с другими инструментами. Чаще всего это связано с темами фанфарного характера. Можно сослаться в качестве примера на главную партию из симфонии до мажор № 97, излагаемую всем оркестром.

СИМФОНΙΑ № 103, МИ-БЕМОЛЬ МАЖОР
(С ТРЕМОЛО ЛИТАВР)¹

Свое название «с тремоло литавр» симфония получила благодаря первому такту, в котором звучит тремоло литавр на тонике ми-бемоль. Так начинается медленное унисонное вступление (*Adagio*) к первой части, носящее углубленно-сосредоточенный характер:

N 1 21 Adagio *Возвращение*

(оркестр или см)

Вступление представляет собой завершенный период симметричного строения, в котором первое предложение

¹ Некоторые симфонии Гайдна имеют программные заголовки (данные не самим композитором), связанные чаще всего с каким-либо одним признаком. Например, симфонии «Часы», «Медведь», «Курница», «Военная» и другие.

двигается от тонике к доминанте, а второе, наоборот, от доминанты к тонике. Измененная тема вступления прозвучит далее в Allegro и в первоначальном виде — в коде первой части. Такая непосредственная тематическая связь между вступлением и сонатным allegro в симфониях Гайдна встречается редко.

После небольшого развития темы вступления, звучащей в более высоком регистре, появляется параллельный до минор. Он придает концу вступления несколько сумрачный характер, резко контрастирующий с жизне-радостно-веселой, танцевальной темой главной партии Allegro. Двойственное значение приобретает повторяющийся последний звук вступления *соль*: он является одновременно доминантой до-минора и мажорной терцией ми-бемоль мажора. Тональная неопределенность этого звука, задержанного фермой, заставляет слушателя насторожиться.

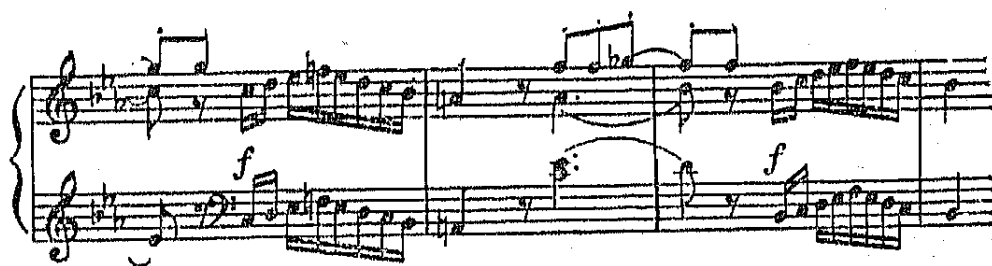
В брызжущем весельем Allegro con spirito главная партия носит народно-танцевальный характер, напоминая австрийский лендлер:

22 Allegro con spirito *гл. партия №2 (4)*

Обращает внимание характерный для Гайдна прием, создающий юмористический эффект: в момент тонического разрешения при окончании темы вступает forte весь оркестр (*tutti*).

Сразу же в развитии темы главной партии обнаруживается наиболее активный первый элемент темы, получающий в дальнейшем самостоятельное значение. Он используется и в связующей партии:

23 Allegro con spirito *связ. партия*



В связующей партии появляется также сильно измененная (по темпу, ритму и фактуре) тема вступления:



Таким образом, еще в пределах главной и связующей партий экспозиции выявляется основной принцип венского классического симфонизма: строить произведение на основе тематического развития. Минимальное количество тем и максимальное использование всех их возможностей в процессе развития — таков творческий метод венских классиков, включая Бетховена.

Побочная партия симфонии изложена в доминантовой тональности и по своему характеру не контрастирует с главной, несмотря на то, что она строится на другом тематическом материале¹. Побочная партия также танцевальна, жизнерадостно-весела, грациозна и близка к австрийскому лендлеру:

¹ В некоторых симфониях Гайдна главная и побочная партии строятся на одном и том же тематическом материале. Примером может служить симфония № 104 (ре мажор).

N 2 (8)

25 [Allegro con spirito]

meno mosso

W

First system of musical notation, measures 25-27. It consists of a treble and bass clef staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

Second system of musical notation, measures 28-30. Similar to the first system, with a treble and bass clef staff. Dynamics include *pp* (pianissimo).

Third system of musical notation, measures 31-33. Similar to the first system, with a treble and bass clef staff. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

Fourth system of musical notation, measures 34-36. Similar to the first system, with a treble and bass clef staff. Dynamics include *f* (forte).

Fifth system of musical notation, measures 37-39. Similar to the first system, with a treble and bass clef staff. Dynamics include *f* (forte).

Экспозиция завершается утверждением доминантовой тональности. Почти вся разработка строится на развитии вычлененного первого элемента главной партии, из-

ложенного имитационно-полифонически и проходящего через различные тональности. Это придает разработке характер активный, устремленный. Как и в связующей партии экспозиции, в разработке звучит преобразованная тема вступления:

W

№3 (4)

28 [Allegro con spirito]

разработка

Заключительный раздел разработки строится на развитии темы побочной партии. Сначала она проводится целиком, а затем вычленяется один элемент (заключенный в третьем такте), подвергающийся самостоятельному развитию. Таким образом, в разработке использованы все три темы — вступления, главной и побочной партий.

Реприза несколько сокращена по сравнению с экспозицией: в ней пропущена связующая партия. Сразу же после главной партии вступает побочная в основной тональности. Зато тема вступления (не использованная в репризе) появляется в коде, где сначала звучит в основном виде (в том же темпе Adagio и с тремоло литавр), а затем так, как в связующей партии экспозиции, но уже в основной тональности (в отличие от доминантовой тональности в экспозиции). Итак, структурной особенностью первой части симфонии является то, что большое место в ее развитии занимает тема вступления.

Вторая часть симфонии (Andante) представляет собой двойные вариации (на две темы). Первая тема заимствована Гайдном из хорватской народной песни. Как характерные черты некоторых славянских народных песен, в ней выделяются интервал увеличенной секунды (ми-бемоль — фа-диез) и ладовая переменность — балансирование между до минором, соль мажором и ми-бемоль мажором:

N4 (9)

27 Andante

Musical score for measures 27-30. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics 'p'. The score consists of two systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system shows measures 27 and 28, and the second system shows measures 29 and 30. The music features a steady quarter-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

Вторая тема родственна и одновременно контрастна первой:

N4 (5)

28 [Andante]

Musical score for measures 28-31. The tempo is marked '[Andante]'. The dynamics are 'f' and 'sf'. The score consists of two systems of grand staff notation. The first system shows measures 28 and 29, and the second system shows measures 30 and 31. The music features a steady quarter-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

Изложена вторая тема в том же темпе, как и первая, и начинается тем же восходящим квартовым ходом. Родственность тем проявляется в общем направлении движения и использовании одной и той же тритоновой интонации. Но вторая тема контрастирует с первой в ладовом отношении (до мажор вместо до минора), по общему характеру, настроению (первая тема песенна, вторая маршеобразна), динамике (первая тема звучит *piano*, вторая тема — *forte*).

В процессе вариационного развития обе темы в общем сохраняют свое образное значение, меняется лишь динамика (так, в одной из вариаций первая тема звучит

fortissimo, а вторая, мажорная, тема — piano); возникают новые контрапунктирующие голоса; появляются пассажи, мелодически варьирующие тему. В конце второй части симфонии Гайды употребил остроумный прием игры тональностями, чрезвычайно освежающий музыку этой части, связанной в основном с до минором и до мажором. После неожиданного появления ми-бемоль мажора возвращение основной тональности звучит очень свежо. Так Гайда сумел избежать ладового и тонального однообразия.

Третья часть (менуэт) типична для гайдновских симфоний — «размашистая» мелодия, ритмическая острота, акценты на сильных долях такта, динамические контрасты придают музыке ярко демократический характер:

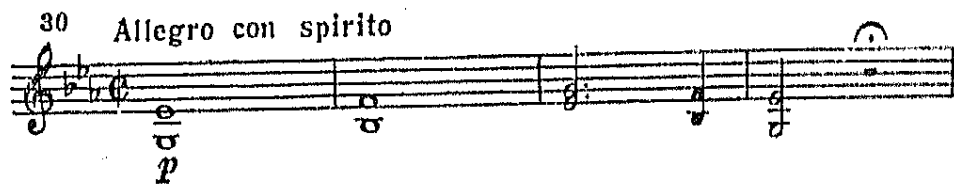
Ns (a) 20 Menuetto

The image shows a handwritten musical score for a Minuet. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has four measures with dynamic markings *f*, *af*, *f*, and *f*. The second system has four measures with dynamic markings *p* and *pp*. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values and articulation marks.

В средней части менуэта — трио, написанном в обычной для третьей части классической симфонии сложной трехчастной форме, — нет ладотонального контраста; как и крайние части, трио написано в ми-бемоль мажоре. Контраст заключен лишь в общем характере музыки, более плавной, спокойной и изящно-грациозной по сравнению с крайними частями.

Финал (*Allegro con spirito*) представляет собой интереснейший пример создания симфонической концепции на основе танцевально-бытового жанра. Финал, в котором широко использованы полифонические приемы развития на гомофонно-гармонической основе, подводит итог всей драматургии симфонического цикла. Написан

финал в форме рондо-сонаты с одной темой. Вступительные четыре такта (характерный «золотой» ход валторн) составляют гармонический остов основной (и единственной) темы финала:



Эта простая гармоническая формула¹ в значительной степени определяет жанровый характер всей музыки финала.

Танцевальная тема главной партии, сопровождаемая «золотым» ходом валторн (так же как и первая тема второй части), заимствована из хорватской песни. Непосредственно после своего первого проведения она подвергается развитию путем вычленения первого элемента. Динамизму развития способствует имитационное изложение данного отрезка темы:

31 [Allegro con spirito]

Побочная партия не самостоятельна: она строится на имитационно-полифоническом (с применением двойного контрапункта²) изложении первого элемента темы главной партии в доминантовой тональности:

¹ Этот ход валторн ассоциируется со звуками лесных рогов во время охоты.

² Двойной контрапункт — прием взаимного перемещения голосов, при котором нижний голос становится верхним, а верхний — нижним.

П. П. IV 2.

32 [Allegro con spirito]

К побочной партии принадлежит и полное проведение первого предложения главной партии на фоне равномерно пульсирующих аккордовых репетиций:

33 [Allegro con spirito]

Таким образом, весь финал симфонии строится не на контрастном, а на едином тематическом материале.

Разработка начинается, точно так же как экспозиция, проведением темы главной партии в основной тональности. Но в процессе развития возникают и другие тональности (ре-бемоль мажор, фа минор) с тем, чтобы в репризе и коде закрепить и утвердить основной ми-бемоль мажор. Небольшие ладотональные отклонения подчеркивают его еще больше. Заключительный «золотой» ход валторн обобщает основное образное содержание финала.

СИМФОНИЯ № 104, РЕ МАЖОР

Симфония ре мажор, так же как и ми-бемоль мажор, жизнерадостна и тесно связана с жанрово-бытовой и народно-танцевальной основой.

Симфония начинается вступлением. Фанфарная тема в пунктирном ритме имеет характер призыва:

34 Adagio

Ярким контрастом к такого рода вступлению звучит Allegro. Именно этот контраст компенсирует отсутствие его между главной и побочной партиями; обе они основаны на одной и той же теме, изложенной в разных тональностях:

35^a Allegro

35^b (Allegro)

В побочной партии экспозиции тема звучит в доминантовой тональности. Эта тема включает в себе танцевальное начало, типичное для Гайдна. Здесь, как и в других симфониях, обращает на себя внимание характерный юмористический эффект: в момент окончания главной партии на ее последнем тоническом звуке оркестр (*tutti*) весело подхватывает и продолжает движение музыки. Разработка первой части симфонии (как и в других «Лондонских») строится на развитии вычлененного элемента темы. В данном случае самостоятельному развитию подвергается второй отрезок темы (такты 3 и 4):

36 [Allegro]

Вторая часть (Andante) — это лирическая песня, достигающая в своем развитии большого драматизма. Она написана в сложной трехчастной форме с контрастной и вместе с тем развивающей серединой. Мелодия крайних частей овеяна светлой и спокойной лирикой:

37 Andante

В середине мажору противопоставляется одноименный минор, что придает этой теме меланхолический отте-

нок. Но вскоре в процессе развития темы достигается драматическая кульминация:

(Andante)

38

f *ben marcato*

ff

f

sf

ff

p

Секвентное развитие первого отрезка темы подводит к репризе, сильно расширенной по сравнению с первой частью *Andante*. Расширение осуществляется путем смелых тональных сдвигов, чрезвычайно освежающих основной соль мажор. Сама тема в репризе подвергается мелодическому варьированию.

Менуэт написан в сложной трехчастной форме и по характеру близок народному, деревенскому танцу. Акценты (*sforzando*) на каждой третьей доле такта напоминают притопывания танцующих. Динамический контраст между обеими частями темы придает остроту и живость:

39 Allegro

В развитии темы обращают на себя внимание ритмические перебои — внедрение двухдольности в трехдольный размер благодаря повторению первого двухчетвертного элемента темы.

Середина (трио), как это обычно бывает, контрастирует с крайними частями. Ее характер мягче, движение мелодии легкое и плавное:

40 [Allegro]



Народно-танцевальное начало лежит и в основе финала (*Allegro spiritoso*), главная тема которого заимствована из хорватской народной песни, а также имеет сходство с чешской комической народной песней «Будь со мной, милый мой»¹:



Народный характер темы подчеркивается тоническим органным пунктом в басу, подражающим звуку волынки.

Побочная партия (финал написан в сонатной форме) представляет собой лирический образ, контрастный по настроению главной партии:



¹ См.: «Сборник чешских, словацких и моравских народных песен», под ред. Вита Неедлы. М., 1948.

Главная, танцевальная, тема занимает основное, господствующее место в финале, весело и жизнерадостно завершая симфонию.

Обе разобранные симфонии характерны для симфонического творчества Гайдна последнего периода. Все «Лондонские» симфонии в значительной степени (за исключением до-минорной) однотипны по характеру тематического материала, принципам формообразования и тематического развития.

Концерты. К жанру симфонической музыки относятся и концерты для различных инструментов с оркестром. Гайдном написано около пятидесяти концертов для фортепиано, скрипки, виолончели и духовых инструментов. Эти произведения представляют собой обычно трехчастный цикл (сонатное *allegro* с двумя экспозициями — у оркестра и солирующего инструмента, медленная часть, быстрый финал); гайдновские концерты сочетают особенности сольной виртуозной и симфонической музыки, что свойственно данному жанру вообще. Виртуозные и выразительные качества солирующего инструмента широко использованы Гайдном. По оркестровому звучанию (особенно в моментах *tutti*), по масштабности и приемам развития тематического материала лучшие концерты Гайдна зрелого периода творчества не уступают его симфониям. К ним принадлежат, например, клавирный концерт ре мажор и виолончельный концерт до мажор.

Сонатно-симфонический цикл существовал и до Гайдна; но творчество Гайдна явилось началом классического европейского симфонизма, и в этом его историческое значение.

КАМЕРНОЕ И КЛАВИРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Область камерной инструментальной (ансамблевой и сольной) музыки представлена в творчестве Гайдна множеством произведений: больше восьмидесяти струнных квартетов, десятки других камерных ансамблей (трио, скрипичные сонаты и т. д.), несколько десятков клавирных сонат и других сочинений (рондо, вариации).

Квартеты. В жанре квартетной музыки Гайдн сыграл ту же роль, что и в симфонической, то есть явился одним из основоположников этого жанра. Квартеты Гайдна пи-

сал на протяжении всего творческого пути, но лучшие из них относятся к 80-м и 90-м годам.

Квартеты Гайдна выросли на основе домашнего музицирования, в котором квартетная игра была чрезвычайно распространена. Однако благодаря глубине и яркости музыкального содержания, а также совершенству формы квартеты Гайдна вышли за узкие рамки домашнего музыкального быта и играют существенную роль в концертной жизни.

В них уже нет внешних украшений так называемого «галантного» стиля, декоративной пышности салонной музыки. Простота народно-танцевальных и народно-песенных мелодий сочетается в них с замечательным мастерством контрапунктических сплетений голосов и отточенностью формы. Искрящееся веселье, задор и народный юмор многих квартетов вызывали даже отрицательное отношение консервативных критиков, видевших в гайдновских квартетах «оскорбление достоинства музыки», «баловство». Но не только веселый задор свойствен камерной музыке Гайдна. В его квартетах градации настроений и чувствований различны — от светлой лирики до скорбных, даже трагических эмоций.

В квартетах новаторство Гайдна является иногда еще более смелым, нежели в симфониях. Несмотря на ведущее значение первой скрипки как верхнего голоса, в общей фактуре ансамбля все четыре инструмента играют достаточно самостоятельную роль. Если в большинстве случаев тему главной партии в самом начале ведет первая скрипка, то, например, в квартете до мажор (№ 32) первое проведение темы главной партии поручено виолончели, в квартете соль минор (№ 33) главная партия звучит в октаву в партиях первой скрипки и альты.

В ряде произведений при вторичном проведении тем и в их разработках вводятся все четыре инструмента, играющие достаточно активную роль. Это придает квартетной фактуре специфическую полифоничность на гомофонно-гармонической основе, делает всю музыкальную ткань подвижной. В своих квартетах Гайдн охотно пользуется и специально полифоническими формами. Так, финалами квартетов иногда являются фуги¹.

¹ Распространено мнение о том, что впервые в жанр квартета ввел фугу Бетховен в своих последних опусах. Но, как видно, до Бетховена это сделал Гайдн.

В некоторых его квартетах переставлены средние части, то есть менуэт является второй (а не третьей частью, как это было принято), а медленная часть стоит на третьем месте, перед финалом. Такое изменение порядка средних частей обусловлено характером крайних частей цикла и конструктивными соображениями, связанными с принципом контрастности, лежащим в основе циклической формы¹.

Кроме того, в «русских» квартетах² 1781 года Гайдн вместо менуэта вводит скерцо и скерцандо, являющееся в некоторых из них второй частью цикла³.

Многочисленные квартеты, трио и другие ансамбли Гайдна представляют собой значительную и художественно ценную часть классического наследия в области камерной инструментальной музыки.

Клавирное творчество. Клавирное творчество Гайдна (сонаты, рондо, вариации) также важно по своему значению для его огромного творческого наследия. Среди клавирных произведений Гайдна имеется ряд нетленных шедевров, сохраняющих ценность в настоящее время и входящих в концертный и педагогический репертуар. В ранних клавирных сонатах Гайдна весьма заметно влияние сонат Ф. Э. Баха. Особенно ярко индивидуальный стиль композитора проявляется в клавирных произведениях 80—90-х годов. Сонаты Гайдна, как правило, представляют собой трехчастный цикл: сонатное *allegro*, медленная часть, быстрый, живой финал, обычно в форме рондо. Как сонаты различного характера отметим монументальную сонату ми-бемоль мажор (ор. 66), нескрывающуюся весельем и какой-то детской радостью сонату ре мажор (ор. 30 № 3) и подернутую дымкой меланхолии, полную лирического чувства сонату ми минор (ор. 42). Но и в популярнейшей сонате ре мажор с ее задорной и, казалось бы, «беззаботной» первой частью, с танцевальным финалом, средняя часть (*Largo e sostenuto*, ре минор) переносит в сферу трагических эмоций, предвосхищая патетические страницы музыки Бетховена.

¹ В жанре симфонии перестановка двух средних частей впервые осуществлена в Девятой симфонии Бетховена.

² Эти квартеты были посвящены русскому великому князю Павлу, тогда наследнику престола.

³ Общепринятое мнение, что скерцо вместо менуэта ввел впервые в сонатно-симфонический цикл Бетховен, верно только по отношению к симфониям и сонатам, но не к квартетам.

Остановимся кратко на этой сонате.

Основная тема (главная партия) первой части напоминает детскую пляску. Задорный характер придают этой теме форшлага с последующим скачком на октаву вниз:

43 *Allegro con brio*

Побочная партия не дает образного контраста: она так же весела и жизнерадостна. В ней есть интонационное родство с главной — восходящий октавный скачок, отвечающий нисходящему в главной партии:

44 [*Allegro con brio*]

В дальнейшем развитии побочной партии сопоставление одноименного мажора и минора, пассажи на II низкой ступени и на уменьшенном септаккорде придают известную драматичность. Но общий характер первой части остается таким же детски жизнерадостным.

Элементы драматизма, лишь мелькающие в первой части сонаты, получают законченное выражение во второй части, на короткое время переключаящей внимание слушателя в сферу трагических эмоций; этому способствуют минорный лад (ре минор), диссонирующие задержания, нисходящие секундовые (стопущие) интонации;

45 *Largo e sostenuto*

По контрасту эта часть еще больше оттеняет общую веселость и жизнерадостность сонаты.

Финал, написанный в форме рондо, основан на танцевальных темах.

Большое значение в клавирном творчестве Гайдна имеют его гениальные двойные вариации фа минор. Точное название их — «Анданте с вариациями».

Это произведение основано на чередовании и сопоставлении двух контрастных тем. Первая тема (фа-минорная) меланхолична и грустна. Значительную экспрессивность и эмоциональную напряженность придают ей отклонения в субдоминанту и секвентные ходы:

40 Andante

p *cresc.* *f* *p* *p*

Тема имеет двухчастную структуру: первая часть переводит в параллельный мажор, вторая возвращает в фа минор.

Одноименный мажор второй темы придает ей характер светлой лирики, еще более подчеркиваемый хроматическими ходами:

Подобно первой теме, и вторая тема двухчастна. В следующих вариациях углубляются выразительные особенности каждой из этих тем.

Весь вариационный цикл завершается большой кодой-финалом, в которой разрабатывается первая минорная тема. Развитие достигает большой драматической

экспрессии; частое применение хроматизмов, пассажей на уменьшенных септаккордах динамизирует музыкальную ткань. «Анданте с вариациями» Гайдна — один из шедевров классического вариационного цикла.

ОРАТОРИЯ «ВРЕМЕНА ГОДА»

Среди вокальных сочинений Гайдна, до наших дней сохранивших свое значение, выделяются его оратории. Еще в 70-х годах Гайдном была написана небольшая оратория «Возвращение Товия». Но наиболее замечательные произведения в этом жанре созданы Гайдном в конце творческого пути: это — «Сотворение мира» (1799) и «Времена года» (1801).

Либретто оратории «Сотворение мира» написано бароном ван Свитеном на сюжет поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай», в свою очередь заимствованный из известного библейского мифа. Оратория состоит из трех частей: в первых двух повествуется о постепенном сотворении мертвой и живой природы вплоть до появления человека; третья рассказывает о счастливой, безмятежной жизни первых людей Адама и Евы в земном раю. Несмотря на то, что весь текст оратории пронизан славлением бога, вложенным в уста трех архангелов, Адама, Евы и хора, в музыке оратории нет ничего религиозного. Она имеет светский народный характер и очень жизнерадостна. Основной идеей оратории является воспевание могучей, полной жизненных сил природы, а также выражение человеческого счастья, данное несколько идиллически в образах Адама и Евы.

Оратория «Времена года» написана на светский текст. Либретто этой оратории также принадлежит ван Свитену, заимствовавшему его из одноименной поэмы английского писателя Джеймса Томсона. Во «Временах года» изображаются сельская крестьянская жизнь, полевые работы, красивые пейзажи лугов и лесов, взаимная любовь Луки и Ганны, народная мудрость старого пахаря Симона. В оратории четыре части, соответствующие временам года: весна, лето, осень, зима.

Музыкальная драматургия оратории представляет собой вдохновенный гимн труду, в котором люди находят счастье и смысл жизни. При общем единстве замысла и стиля каждая часть имеет свой характер и

колорит. Как и в оратории «Сотворение мира», здесь много звукописи: изображение грозы, охоты, крика петуха, плесканья рыбок, кваканья лягушки, стрекотанья кузнечика. Но изобразительность не заслоняет основной идеи произведения.

Сюжет оратории вполне соответствует образному строю музыки Гайдна с ее народно-крестьянской тематикой, искрящимся весельем. В оратории проводится и философская мысль, выраженная в заключительных ее номерах: подобно тому как времена года сменяют друг друга, так и в человеческой жизни чередуются юность («Весна»), молодость («Лето»), зрелость («Осень»), старость («Зима»). Наступает неизбежный конец, но достойная жизнь приносит человеку счастье.

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

Так, вступление к первой части («Весна») имеет ремарку: «Вступление изображает переход от зимы к весне». Это — яркая симфоническая картина, написанная в форме сонатного *allegro* (*Vivace*), с коротким четырехтактным величественным вступлением (*Largo*). *Vivace*, не имеющее самостоятельного заключения и сливающееся с первым речитативом, отличается беспокойным, драматическим характером — еще чувствуется дыхание суровой зимы с ее бурями и метелями. Это настроение создается минорным ладом (соль минор), быстрым темпом, частыми ладотональными отклонениями, обилием уменьшенных гармоний. Такова главная партия:

48 *Vivace*

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

С драматически возбужденной музыкой вступления контрастирует вся первая часть, посвященная воспеванию весны: метели улеглись, холода прошли, наступило тепло, началась работа в поле. Хор земледельцев, приветствующих весну (№ 2), отличается светлой музыкой в духе хороводной песни:

50 Allegretto

C. A. *К нам, к нам, весна! Не сем тебе при-*

T. B. *Но-*

К нам, к нам!

-вет. От мертвенного сна, от

-сем тебе при-вет. От мертвенного

p sf p

мертвенного сна проснулась вся земля!

сна, от смерти сна

sf p f

В средней части этого хорового номера, где остаются одни мужские голоса, поющие о бурях и метелях (до минор), музыка снова приобретает драматически-возбужденный характер; в репризе возвращается светлая приветливая музыка.

Весело поет свою бодрую песню, идя за плугом, старый Симон. Мелодия арии, построенная почти на одних аккордовых звуках, напоминает народные песни, бытующие у австрийских крестьян:

Allegretto
51 Симон

Ве. се. лый па. харь на про. стор вы.

хо. дит и по. ет, и бо. роз. ду за

бо. роз. дой он по зем. ле ве. дет.

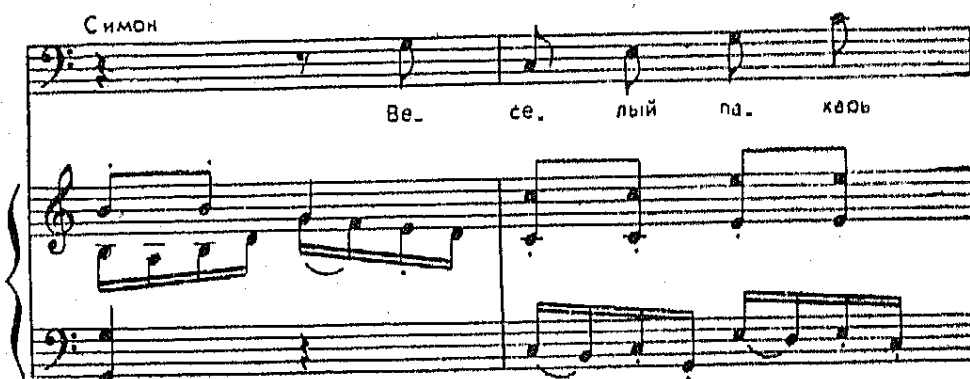
В оркестровое сопровождение этой арии включена тема второй части симфонии Гайдна соль мажор, № 94, получившая всенародное распространение:

52 (Allegretto)

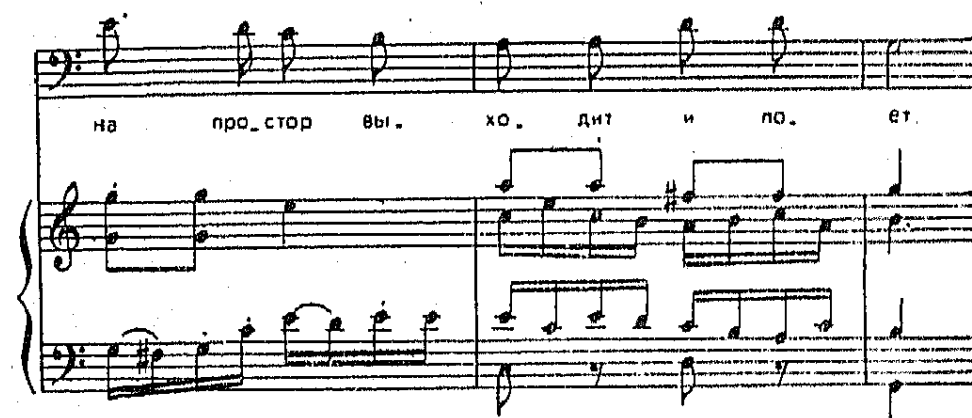


Симон

Ве_ се_ лый па_ каюь



на про_ стор вы_ хо_ дит и по_ ет.



Средняя часть арии (написанной в трехчастной репризной форме) включает в себе ладовый и тональный контраст (ми-бемоль мажор, до минор). Природа ожи-

вает, звери вместе с людьми радуются свету и солнцу, Все это яркими красками, с большой силой выразительности передано в следующих номерах (с участием хора и солистов) вплоть до мощной хоровой фуги, завершающей первую часть оратории. Тема фуги благодаря широким интервалам и чеканному ритму имеет величественный характер:

53 Allegro *f*

Т. *f* В каж. дой

Б. *f* В каж. дой поч. ке и цвет. ке вновь

А. *f* В каж. дой поч. ке

Т. поч. ке и цвет. ке вновь за. ро.

Б. за. ро. жа. ет. ся жизнь.

С. В каж- дой поч- ке и цвет- ке
 А. и цвет- ке вновь за- рожда- ет- ся жизнь,
 Т. . жда- ет- ся жизнь.

Вторая часть («Лето») — описание летнего дня в деревне от утренней зари до наступления вечера. Она посвящена изображению различных явлений природы. Поэтому звукопись играет в ней существенную роль, но и здесь главным действующим лицом является человек. Природа находит свое отражение в душевной жизни героев оратории. Настроение светлого покоя характерно для большей части номеров; только резким контрастом звучит музыка, изображающая внезапно налетевшую грозу и вносящая известную долю драматизма. Но гроза рассеялась, и снова наступил светлый покой. Такова общая линия эмоционально-психологического развития в этой части оратории.

Короткое вступление, как указано самим Гайдном, «изображает приближение утреннего рассвета»:

54 Adagio

Медленный темп, тяжелый, ступенчатый, словно с препятствиями, подъем мелодии, хроматизмы, остановки с акцентами *sforzando* на хроматических звуках представляют картину еще не рассеявшегося сумрака ночи. Слышен рог пастуха, выгнавшего стадо в поле. Величественно поднимается из-за горизонта солнце, которое крестьяне радостно приветствуют:

55 **Largo**
Ганна

О. но вста. ет. све.

ти-ло! Все вверх и-дет, все вверх! Бле-

Лука
Симон

- стит, го-рит!

cresc.

Простыми, но чрезвычайно выразительными средствами изображает Гайдн постепенный восход солнца (№ 12). Выражено это с помощью хроматически восходящих интонаций, постепенного прибавления голосов и усиления динамики от *piano* к *fortissimo*.

Центральными сольными номерами этой части являются арии Луки и Ганны, которым предшествуют речитативы (№ 14, 15, 16, 17). В арии Луки (*Largo*) поется об изнуряющем летнем зное, от которого изнемогает вся природа; в арии Ганны (речитатив *Poco adagio*, *Adagio*, *Allegro assai*) переданы радость и ду-

шевный покой при виде цветущей природы. Ария Ганны построена по принципу развитых оперных арий: она состоит из трех контрастных частей — речитатива типа *assomagnato*, медленного раздела и быстрого, оживленного, с виртуозными пассажами.

Одним из выразительнейших моментов в оратории является речитатив Симона, Луки и Ганны, в котором рисуется затишье в природе перед грозой (№ 18). Едва слышная дробь литавр изображает отдаленный раскат грома, возвещающий приближение грозы; отрывистые аккорды *pianissimo* (*pizzicato* струнных) с паузами передают наступившую тишину. Вместе с тем эта образительность имеет и психологический смысл — напряженное ожидание чего-то неотвратимого.

Внезапно оркестр обрушивается мощным потоком звуков («Ах, к нам близится гроза» — поет хор, № 19). Тремоло литавр изображает раскаты грома, свистящие фигуры флейт — блеск молний:

Allegro assai

50

С.
Л.
Т.
Б.

Ах! К нам, бли- зит- ся гро-

-за!

p

На фоне грандиозной симфонической картины отдельные возгласы и реплики хора передают чувство смятения, охватившее людей при виде разбушевавшейся стихии. Эта хоровая сцена завершается двойной фугой («Дрожит земля и стонет до дна морей и рек»), в которой темы звучат всегда одновременно: одна тема хроматически нисходящая и замкнутая в пределах октавы другая — волнообразная по строению, беспокойная:

57 Allegro

Дро- жит зем- ля и

C.
 A.
 T.
 сто- нет до дна мо-рей и рек Дро- жит зем-ля и Го- ре!

A.
 T.
 B.
 ля и сто- нет до дна мо-рей и рек, сто- нет, дро- жит зем-ля и сто- нет до дна Го-

Их сочетание в быстром темпе (Allegro) и в «драматической» тональности до минор воссоздает образ беспокойного возбуждения. Но буря улеглась, снова засияло ласковое солнце, и в природе наступило спокойствие. В одноименном до мажоре светло заканчивается эта замечательная хоровая сцена, предвосхищающая знаменитую «Грозу» из Пасторальной симфонии Бетховена.

Наступил вечер, в небе засияли звезды, раздался бой часов на башне, народ расходится по домам.

«Осень» — едва ли не самая веселая и жизнерадостная часть. В оратории Гайдна — это ранняя, «золотая» осень с хорошим урожаем хлебов, фруктов, с лесной охотой, веселой пирушкой.

Вступление к этой части, построенное на мелодии народного характера, передает «Радость земледельца, снявшего с полей обильный урожай» и сразу определяет настроение всей части:

58 Allegretto

Центральными по значению и наиболее выразительными номерами «Осени» являются любовный дуэт Ганны и Луки (№ 25) и два хора: охоты (№ 29) и веселой пирушки (№ 31).

В хоре, изображающем охоту, четыре валторны передают звуки охотничьих рогов;

59 Vivace

First system of piano introduction. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 6/8 time signature. The music begins with a forte (f) dynamic. The bass line features a melodic line with eighth notes, while the treble line has a sustained chord.

Second system of piano introduction. The bass line continues with eighth-note patterns, and the treble line has a sustained chord. The system ends with a fermata over a chord in the bass.

First system of vocal introduction. Tenor (Т.) and Bass (Б.) parts. The tenor part has lyrics: "Эй! Слушай крики и". The bass part has lyrics: "Эй! Слушай крики и свист!". Dynamics include piano (p) and forte (f).

First system of piano accompaniment for the vocal section. Treble and bass clefs. The music features a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Dynamics include forte (f).

Second system of vocal introduction. Tenor (Т.) and Bass (Б.) parts. The tenor part has lyrics: "свист, идет в лесу облава! И". The bass part has lyrics: "Слушай крики и свист! Идет в лесу об". Dynamics include piano (p) and forte (f).

Second system of piano accompaniment for the vocal section. Treble and bass clefs. The music continues with rhythmic accompaniment and chords. Dynamics include forte (f).

Т.
 -дет в ле-су об-ла-ва!

Б.
 -ла-ва!

К ним присоединяются форшлагги струнных, имитирующие лай собак:

60 [Vivace]

Быстрые пассажи шестнадцатыми как бы передают бег оленя, уходящего от своих преследователей. В хоровых партиях также часто имитируются звуки рогов:

Al [Vivace]

C.
A.
T.
B.

- ты! A. - ты! A. -

- ты! A. - ты!

Обращает на себя внимание крайне редкий для музыки XVIII века тональный сдвиг: номер начинается в ре мажоре, а кончается в ми-бемоль мажоре. Это повышение на полтона имеет выразительный смысл: энтузиазм во время охоты растет, достигает большего напряжения, что и выражено путем смещения в более высокую тональность.

В хоре, завершающем третью часть оратории, изображается народный праздник, веселый пир после хорошего сбора урожая. Выкатываются бочки вина, звенят молодые голоса, раздаются песни, молодежь

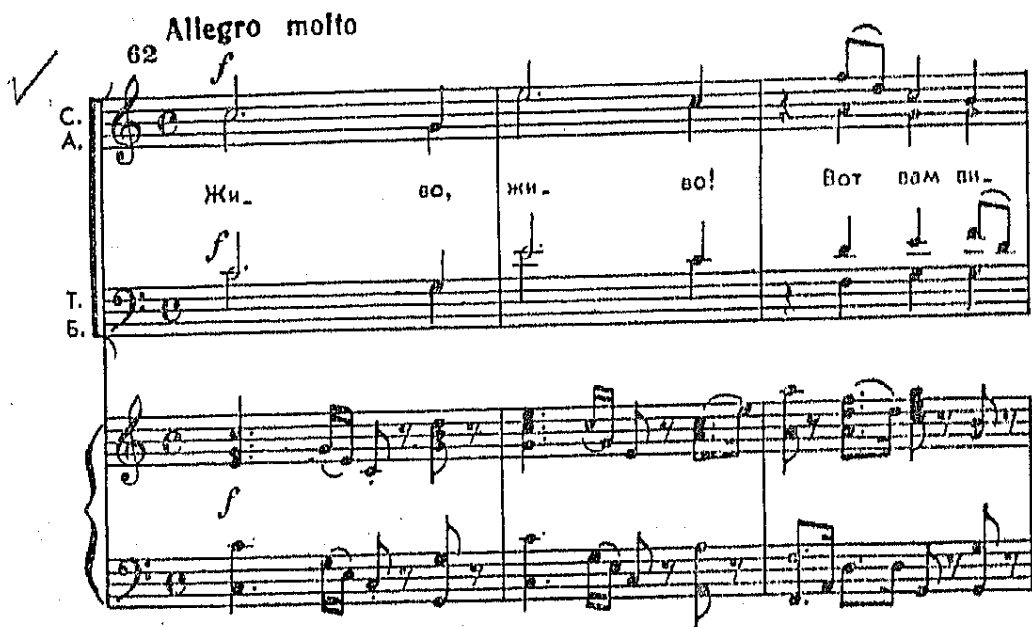
затекает пляску, свистят флейты, гремят барабаны, гудит волынка. И все это сливается вместе, образуя большую хоровую сцену, полную жизни и огня. В основу сцены положена простая в народном духе мелодия, многократно повторяющаяся в разных вариантах:

62 **Allegro molto**

С. А. *f*

Жи_ во, жи_ во! Вот вам пи_

Т. Б.



_но!

И боч_ ки все пол_ ны,

И боч_ ки все пол_ ны, на_



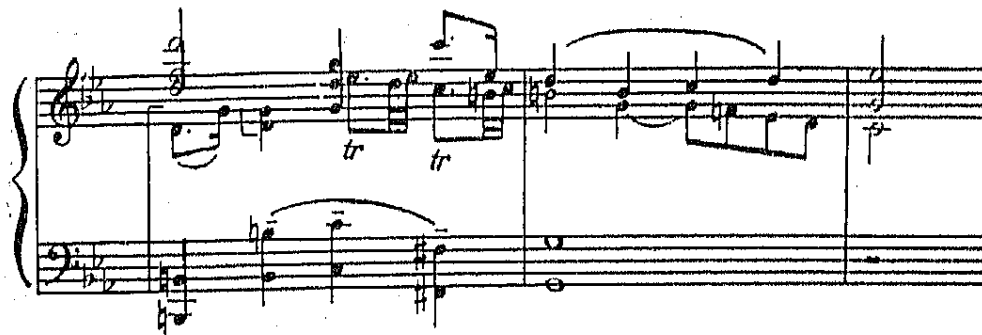
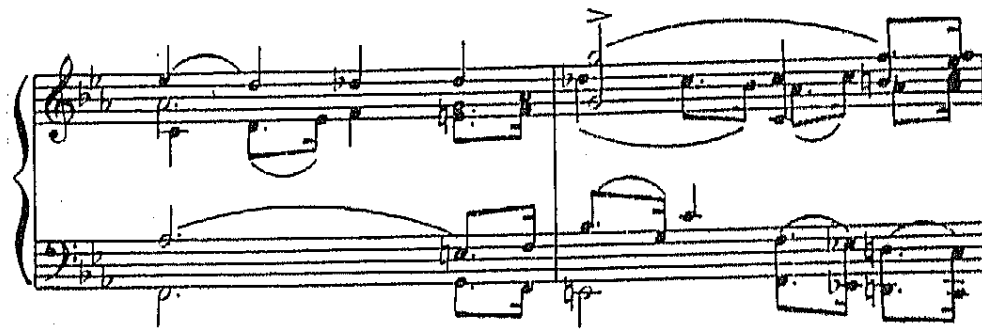
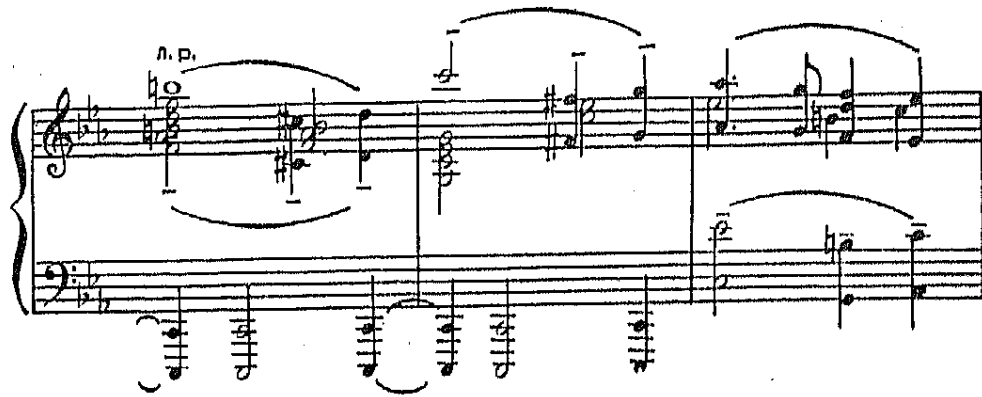
_ны, на.. стал ве.. сель.. я час
 _стал ве.. сель.. я час

Эта мелодия является как бы рефреном всей сцены. Танцевальный характер музыки, громкая динамика, полифонические сплетения голосов хора создают впечатление безудержного веселья.

Вступление к четвертой части («Зима»), изображающее, как указано самим Гайдном, «туманы и мглу надвигающейся зимы», представляет наибольший контраст по отношению к предшествующей музыке. Меланхоличность, грусть выражаются минорным ладом (до минор), медленным темпом, секундовыми «вздыхающими» интонациями, задержаниями, хроматизмами:

63 Adagio ma non troppo

л.р.
p



Здесь дано не столько изображение природы, сколько выражено то грустное настроение, которое возбуждает в человеке унылый, однообразный зимний пейзаж; картинность, пейзажность сочетаются с психологическим переживанием.

В теплом уютном домике собрались крестьяне и крестьянки, коротающие время за мирной беседой и работой. Ганна вместе с подругами прядет и поет простую песенку (№ 38). Песня представляет собой ряд варьированных куплетов (в партии Ганны) с неизменным рефреном (в партии хора), которым, собственно, начи-

нается этот номер. В оркестре все время изображается
монотонное жужжание прялки:

64 Allegro

C.
Ну, жу-жи же, пря-ка,

A.
шиб-че, пря-ка, шиб-че!

p

Ганна

Прял- ка, ты кру- тись, вер- тись,

пусть пле- тет- ся тонь- ше нить,

По- лот- на на- ткем мы!

Лишь в заключении (коде) используются мужские голоса хора.

В следующей песне Ганны, также сопровождаемой хором (№ 40), рассказывается смешная история об одном богатом кавалере, который хотел объясниться в любви молодой крестьянке, но остался одураченным. Рассказ этот имеет тоже характер народной песни и

близок к финалам некоторых инструментальных сочинений Гайдна:

65 Moderato
Гайдна

Раз к чест- ной де- вуш- ке при- стал бо-
-га- тый, важ- ный франт. Дав-
но за не- ю он сле- дил и вот за-стал од-ну.

Реакция хора на рассказ выражена репликами и смехом. Особенно остроумен самый конец номера, когда в мужских голосах и в оркестре в ясную соль-мажорную тональность вторгается ля-бемоль (II низкая ступень) fortissimo, создавая впечатление громкого хохота мужчин, довольных веселым рассказом;

66 Moderato

C. Хо.. рош ко.. нец! Ха, ха, ха, ха! Хо..

A. Хо.. рош ко.. нец! Ха, ха, ха, ха! Хо..

T. Хо.. рош ко.. нец! Ха, ха, ха, ха! Хо..

B. Ха, ха, ха, ха

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

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

p

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти систем. Первые четыре системы — вокальные партии (сопрано, альт, тенор, бас) с лирическими текстами: «-нец! Хо- рош, хо- рош!». Пятая система — фортепиано-сопровождение, включающее как правую, так и левую руки. Музыкальный язык — классический, с четким ритмом и гармоничными связями.

Весь конец оратории (№№ 42—44) приобретает философский характер. В замечательной арии Симона, следующем за ней речитативе, заключительном терцете и двойном хоре говорится о смысле человеческой жизни, проходящей те же стадии, что и природа в течение года.

*

Творческое наследие Гайдна необъятно. Конечно, далеко не все его произведения сохраняют в настоящее время свою жизнь. Это относится как к его операм, так и ко многим инструментальным произведениям раннего периода творчества. Но лучшие сочинения Гайдна и сейчас доставляют высокое художественное наслаждение миллионам слушателей благодаря их народности, замечательной изобретательности (в пределах относительно скромных технических средств), жизнерадостности, оптимизму, остроумию и высокому художественному мастерству.

ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ

1756 * 1791

Моцарт принадлежит к величайшим гениям мирового музыкального искусства. Его творчество глубоко гуманистично. Страстная любовь к жизни и к человеку, неиссякаемая вера в торжество светлых идеалов, богатство духовного мира — таковы основы мироощущения Моцарта, нашедшие отражение в его музыке. При этом красота и пластичность мелодии, восходящей к народному творчеству, совершенство художественного мастерства сообщают музыке Моцарта ее неувядаемость. Творчество Моцарта явилось высшим выражением прогрессивных достижений музыкальной культуры его времени.

Пушкин, Рубинштейн и Чайковский о Моцарте.
А. С. Пушкин в своей маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» вложил в уста Сальери следующие замечательные слова, характеризующие музыку Моцарта: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!». В этой лаконичной оценке отмечены лучшие качества музыки великого композитора.

П. И. Чайковский писал в одном из своих дневников: «По моему глубокому убеждению, Моцарт есть высшая, кульминационная точка, до которой красота достигала в сфере музыки. Никто не заставлял меня плакать, трепетать от восторга, от сознания близости своей к чему-то, что мы называем идеал, как он. В Моцарте я люблю все, ибо мы любим все в человеке, которого мы любим действительно. Больше всего «Дон-

Жуана», ибо благодаря ему я узнал, что такое музыка»¹.

«Вечный солнечный свет в музыке, имя тебе «Моцарт»², — воскликнул А. Г. Рубинштейн в своей книге «Музыка и ее представители».

Многогранность творчества Моцарта. Творчество Моцарта поражает своей многогранностью. Несмотря на короткую жизнь (Моцарт прожил неполных тридцать шесть лет), он создал множество произведений во всех существовавших в его эпоху жанрах и формах. Но, в отличие от Гайдна, основное значение которого заключалось в области инструментально-симфонической и камерной музыки, Моцарт оставил во всех жанрах, в которых он писал, произведения непреходящего значения. Его симфонии, квартеты, трио, сонаты, концерты, оперы, произведения для хора с оркестром (особенно знаменитый Реквием) одинаково значительны и до сих пор глубоко воздействуют на слушателей³.

Национально-культурные связи. Важнейшей особенностью художественного облика Моцарта является широта и многогранность его национально-культурных связей. Моцарт — представитель венской классической школы XVIII века, которая в его лице нашла свое высшее выражение. Но, в отличие от Гайдна, вся жизнь которого почти не выходила за пределы австрийских владений, Моцарт с раннего детства начал посещать разные европейские страны. Пребывание Моцарта в Италии, Франции, Германии сказалось на его творчестве. При прочной и ясной австрийской музыкальной основе, которая сама по себе является многонациональной (сочетающей южнонемецкие, венгерские и славянские элементы), Моцарт воспринял то, что он слышал, видел, наблюдал в других странах. Так, в мелодике Моцарта много итальянских влияний. Можно услышать в ней и тонкие связи с французской музыкой, со славянскими музыкальными культурами.

Но все это в музыке Моцарта стало «своим», вошло в нее в качестве органической, неотъемлемой части. Все,

¹ «Дневники П. И. Чайковского». М., 1923, стр. 212—213.

² А. Рубинштейн. Музыка и ее представители (Разговор о музыке). М., 1892, стр. 34.

³ Здесь речь идет в основном о зрелых произведениях Моцарта, созданных в последнее десятилетие жизни.

что было жизненно и нужно, Моцарт переработал, создав свой неповторимо своеобразный творческий стиль. Музыка Моцарта обнаруживает множество связей с разными национальными культурами, тем не менее она принадлежит национальной венской почве и носит печать творческой индивидуальности великого композитора.

Моцарт и Гайдн. Принадлежит к следующему после Гайдна поколению (Моцарт был моложе Гайдна на двадцать четыре года), Моцарт создал музыку, представляющую собой новый и исторически более зрелый этап в развитии музыкального искусства, несмотря на то, что поздние сочинения Гайдна («Лондонские» симфонии, оратории «Сотворение мира» и «Времена года») написаны после смерти Моцарта.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ В. А. МОЦАРТА

Детские годы. Зальцбург. Вольфганг Амадей Моцарт родился 27 января 1756 года в городе Зальцбурге. Зальцбург, расположенный в районе Альп, представлял собой в то время столицу маленького княжества, во главе которого стоял зальцбургский архиепископ, сочетавший духовную и светскую власть.

Раннее детство Вольфганг провел в Зальцбурге, где он вслушивался в народные песни, был свидетелем представлений народных театров, странствовавших по городам и деревням Австрии и Германии. Живописна природа, окружающая Зальцбург: горы, реки, обилие садов и лесов — все это будило творческое воображение ребенка. Эти первые впечатления сознательной жизни определили в дальнейшем характер и содержание музыки Моцарта.

Семья Моцарта. Родился Моцарт в семье крупного музыканта. Отец его, Леопольд Моцарт, родом из немецкого города Аугсбурга, был скрипачом, органистом, педагогом и композитором. Школа скрипичной игры, изданная Леопольдом Моцартом, пользовалась популярностью не только в Австрии и Германии, но и в других странах, в том числе и в России. Работал он в качестве придворного музыканта и камердинера у зальц-



Вольфганг Амадей Моцарт

бургского вельможи графа Турн, а затем (с начала 40-х годов XVIII века) поступил скрипачом в дворцовый оркестр зальцбургского архиепископа.

Одаренность Моцарта. Феноменальная, ни с чем несравнимая природная музыкальная одаренность Вольфганга стала предметом многочисленных рассказов, в которых правда часто перемешана с вымыслом. Однако несомненно, что в великом пантеоне музыкальных гениев едва ли найдется другой композитор, обнаруживший в столь раннем возрасте музыкальную одаренность, подобную Моцарту. Чрезвычайно талантлива была и старшая сестра Моцарта Мария-Анна (Наннерль, как ее называли дома). Отец, дочь и сын составляли блестящее трио музыкантов. Первоначальное музыкальное развитие Вольфганга и Наннерль проходило под руководством отца. Моцарт учился игре на клавесине, органе и скрипке. Уже в трехлетнем возрасте он вслушивался в отдельные звуки, строил аккорды, импровизировал, воспроизводил услышанную музыку. Память и слух Моцарта поражали всех окружающих. Друг дома Моцартов, придворный трубач в Зальцбурге И. А. Шахтнер, рассказывает несколько фактов из детства Моцарта, свидетелем которых он сам был.

Однажды отец Моцарта пришел домой в сопровождении Шахтнера. Четырехлетний Моцарт сидел за столом, водя пером по нотной бумаге. При этом он погружал в чернильницу не только перо, но и пальцы. На вопрос отца о том, что он делает, мальчик ответил, что пишет концерт для клавесина. Отец взял лист нотной бумаги и увидел написанные детским почерком ноты, измазанные кляксами. Сначала ему и Шахтнеру показалось, что это детская шалость. Но когда он начал всматриваться, у него из глаз потекли слезы радости. «Смотрите, господин Шахтнер, — обратился он к другу, — как все здесь правильно и со смыслом». Так в четырехлетнем возрасте Моцарт сочинил концерт для клавесина.

Шахтнер рассказывает далее, что Моцарт очень любил его скрипку за ее нежный и сочный звук. Однажды, когда Моцарту было семь лет, он играл на этой скрипке. Через один или два дня он упражнялся на своей собственной скрипке. Когда Шахтнер застал его за этим занятием, Моцарт прервал игру и сказал, что его

скрипка настроена на одну восьмую тона ниже, чем та, на которой он играл два дня тому назад. Шахтнер засмеялся, но отец, зная поразительный слух и память Вольфганга, попросил Шахтнера принести свою скрипку, не перестраивая ее. Оба убедились в том, что Вольфганг был прав.

Концерты в Мюнхене и Вене. С 1762 года (Моцарту было шесть лет) начались концертные выступления Вольфганга и Наннерль в разных городах и странах Европы. Совсем юные музыканты дали ряд концертов в Мюнхене. Через несколько месяцев отец, выхлопотав себе отпуск у зальцбургского архиепископа, повез всю семью в Вену, которая была в то время крупнейшим музыкальным центром. При императорском дворе, а также во дворцах венских вельмож, существовали оркестровые и хоровые капеллы, для руководства которыми приглашались выдающиеся музыканты. Лучшие виртуозы принимали участие в этих концертах. Поразительное искусство Вольфганга должно было произвести большое впечатление в Вене, на что возлагал надежды отец Моцарта. А успех в такой музыкальной столице, как Вена, сулил молодому артисту еврейскую известность и славу.

Концерты, данные детьми Леопольда Моцарта в Вене, действительно, произвели фурор. Музыкальная семья Моцартов была приглашена ко двору в Шенбрун — летнюю резиденцию австрийского императора. Там каждый день Вольфганг и Наннерль играли то порознь, то вместе в четыре руки. Феноменальное искусство Вольфганга вызвало бурю восторгов. Он виртуозно исполнял свои и чужие сочинения, читал с листа незнакомые произведения с такой легкостью, как будто они были ему давно известны, импровизировал на заданные темы, чисто и безошибочно играл трудные пьесы на клавиатуре, накрытой платком.

Поездка в Париж. Отпуск отца кончился, и семья вернулась в Зальцбург в самом начале 1763 года. Летом этого же года, снова испросив отпуск у архиепископа, Л. Моцарт с детьми предпринял более длительную концертную поездку, конечной целью которой был Париж. По дороге во Францию семья посетила ряд немецких городов — Мюнхен, Аугсбург, Людвигсбург, Гейдельберг, Майнц, Франкфурт, Кобленц, Бонн, Кельн, Аахен, где

Вольфганг и Наннерль давали концерты, вызывавшие шумный успех. Дети играли не только в городах, но и в поместьях, куда на лето выезжала местная аристократия.

Несмотря на все триумфы и восторги публики, для детей такая жизнь была чрезвычайно тяжела. Их бесчеловечно эксплуатировали, заставляли без отдыха разъезжать по разным городам и странам, играть и импровизировать по многу часов подряд (концерты в то время длились четыре-пять часов). Все это было крайне изнурительно для хрупкого организма ребенка.

Парижские впечатления. В ноябре 1763 года семья Моцартов приехала в Париж. Приобщение Моцарта к музыкальной жизни французской столицы, несомненно, расширило его художественный кругозор.

В Париже он познакомился с шедеврами музыкального искусства, слушал знаменитых виртуозов, симфоническую музыку, в Версале вместе с отцом и сестрой посещал концерты церковно-хоровой и органной музыки.

Сам Моцарт много сочинял в Париже. В начале 1764 года вышли из печати его первые четыре сонаты для скрипки и клавесина. На титульном листе было обозначено, что они написаны семилетним мальчиком.

Лондон. Знакомство и общение с Иоганном Христианом Бахом. Ободренный успехами пятимесячного пребывания в Париже, Л. Моцарт в апреле 1764 года повез детей в Лондон. В Англии после смерти Пёрселла уже не было своих национальных композиторов мирового значения, и, несмотря на это, в XVIII веке Лондон был городом высокоразвитой музыкальной культуры, в котором имелись превосходные хоровые и оркестровые капеллы и оперные театры. Лондон привлекал многих зарубежных композиторов — немецких, австрийских, итальянских, живших там подолгу и даже считавших английскую столицу своей второй родиной. Маленький Моцарт слушал в Лондоне в превосходном исполнении оратории Генделя, ставшего с тех пор одним из его любимейших композиторов. В Лондоне жил и работал выдающийся немецкий композитор Иоганн Христиан Бах — младший сын великого Иоганна Себастьяна Баха. Он в молодости покинул Германию, получил музыкальное образование в Италии, где написал большое количество

итальянских опер seria. В 1762 году И. Х. Бах переехал в Лондон, с которым связана зрелая и лучшая пора его творческой деятельности. В Лондоне были поставлены его итальянские оперы, здесь же он создал множество симфоний, концертов, камерных произведений.

В Лондоне Вольфганг близко познакомился с И. Х. Бахом, и, несмотря на различие в возрасте, И. Х. Бах вел с ним длительные беседы о музыке, знакомил со своими произведениями и с творчеством великих мастеров настоящего и прошлого, играл с Моцартом в четыре руки; кроме того, оба они импровизировали. Все это были впечатления, оставившие значительный след в творческом развитии восьмилетнего Моцарта. Общение с И. Х. Бахом и знакомство с его произведениями имело для Моцарта исключительно важное значение. Его привлекали простота и искренность музыки И. Х. Баха, ясность и пластичность певучих мелодий, близких итальянской оперной и инструментальной кантлене, стройность формы. Особенно неотразимое впечатление произвели на Моцарта симфонии И. Х. Баха. Под его влиянием Моцарт написал свои первые симфонии, с успехом исполненные в Лондоне публично, ряд сочинений для клавесина и других инструментов.

Год с лишним прожила семья Моцарта в Лондоне, за это время дети дали много концертов как для широкой публики, так и при королевском дворе. Но этим концертные триумфы не завершились. Получив приглашение из Голландии, Моцарты посетили Гаагу, Амстердам и другие города. Девять месяцев они провели в Голландии. За это время Моцарт написал много новых произведений; среди них одна симфония, шесть сонат для клавесина и скрипки, сборник клавесинных каприччио.

Возвращение в Зальцбург. Но пора было возвращаться домой. Срок отпуска Леопольда Моцарта давно истек, и зальцбургский архиепископ выражал недовольство. По дороге домой семья Моцартов снова посетила Париж и другие французские города, затем через Швейцарию и Германию вернулась в Зальцбург (в ноябре 1766 года). Во всех городах дети непрерывно концертничали. Три с лишним года продолжалось это большое концертное турне.

Занятия с отцом. Леопольд Моцарт достиг своей цели: продолжительная концертная поездка принесла значительные материальные средства. Но нужно было серьезно подумать о систематических занятиях Вольфганга. Он уже был автором большого числа произведений разных жанров, многое постиг в области музыкальной теории. Но все эти знания и навыки нужно было привести в порядок, развить композиторскую технику молодого Моцарта, довести ее до самой высокой степени совершенства. И отец стал заниматься с Вольфгангом контрапунктом строгого стиля¹.

Участие в коллективной оратории. Зная о композиторских успехах десятилетнего Вольфганга, архиепископ зальцбургский привлек его к участию в сочинении коллективной праздничной оратории; Моцарту была заказана первая часть. Вторая часть оратории была написана Михаэлем Гайдном — младшим братом Йозефа Гайдна. Чтобы испытать Вольфганга и лишить его помощи отца, архиепископ во время сочинения оратории держал его целую неделю взаперти у себя в замке. Моцарт блестяще выполнил задание, и написанная им часть оратории при публичном исполнении имела большой успех.

Первая опера. В мае 1767 года, по случаю окончания учебного года в зальцбургском университете, Моцарт написал оперу на латинский текст «Аполлон и Гиацинт», исполненную силами студентов. Знакомый с многочисленными итальянскими операми, которые он слышал в разных странах, Моцарт в этой первой своей опере, написанной в одиннадцатилетнем возрасте, подражал итальянским образцам.

Годы отрочества и юности. Поездка в Вену. В сентябре 1767 года семья Моцартов снова выехала в Вену, где брат и сестра должны были играть по случаю бракосочетания австрийской эрцгерцогини с неаполитанским королем. Но на этот раз Моцартам не повезло: эрцгерцогиня умерла от оспы и торжества расстроились. Благодаря стечению и других обстоятельств (свертывание концертной жизни в аристократическом обществе и замена концертов общественными балами) Моцарты в те-

¹ В архиве зальцбургского музея сохранились тетради контрапунктических упражнений Моцарта.

чение зимы 1768 года почти не выступали в Вене публично. Лишь русский князь Голицын, бывший послом в Вене, устроил у себя большую «академию»¹ в честь юных артистов.

Опера Моцарта «Мнимая простушка». Во время пребывания Моцарта в Вене его творчество было чрезвычайно интенсивно главным образом в области оперы. По заказу директора венского придворного театра Моцарт в короткий срок (с апреля по июль 1768 года) написал итальянскую оперу buffa — «Мнимая простушка» («*La finta semplice*») на либретто выдающегося итальянского драматурга Гольдони, переработанное и дополненное придворным поэтом Кольтеллини. Однако, несмотря на подготовку спектакля, на восторженный прием оперы певцами, с увлечением разучивавшими свои партии, премьера так и не состоялась. Причиной тому были интриги, затеянные против Моцарта. Некоторые профессионалы музыканты, завидовавшие Моцарту, достигшему в двенадцатилетнем возрасте европейской известности, старались помешать постановке оперы. Премьера все больше оттягивалась и в конце концов была вовсе отменена.

Моцарт, потративший на сочинение оперы много энергии и труда, был очень огорчен. К этому присоединились материальные трудности: деньги, заработанные во время большой концертной поездки предшествующих лет, были на исходе, зальцбургский архиепископ прекратил выплату жалованья отцу. Некоторым облегчением явился новый заказ на оперу, исходивший уже не от театра, а от частного лица.

«Бастьен и Бастьенна». Доктор Антон Месмер, по специальности гипнотизер, заказал Моцарту для своего домашнего театра маленький одноактный зингшпиль «Бастьен и Бастьенна». Либретто зингшпиля представляло собой немецкий вариант известной оперы Ж.-Ж. Руссо «Деревенский колдун». Это — несложная история размолвки двух влюбленных и их примирения, устроенного старым крестьянином, притворяющимся колдуном. Жизнь крестьян и крестьянок, данная несколько идиллически, миниатюрные арии и ансамбли народно-

¹ «Академиями» назывались в XVIII и начале XIX века большие публичные концерты.

песенного склада придают опере характер наивной простоты. В музыке зингшпиля уже слышны мелодические обороты, встречающиеся в произведениях Моцарта последующих десятилетий.

Другие сочинения в период жизни Моцарта в Вене. Так в двенадцатилетнем возрасте Моцарт был автором двух опер разных жанров — оперы *buffa* и зингшпиля. Но не только оперы писал Моцарт в Вене. Здесь возникли и три новые симфонии, явившиеся значительным шагом вперед по сравнению с симфониями, созданными в Лондоне. В Вене Моцарт написал еще ряд произведений, в том числе торжественную мессу, которой он сам и дирижировал.

Снова в Зальцбурге. В начале 1769 года семья Моцартов вернулась в Зальцбург, где Вольфганг продолжал занятия контрапунктом под руководством отца. По распоряжению архиепископа в Зальцбурге была поставлена опера Моцарта «Мнимая простушка», которую ему не пришлось увидеть в Вене. Архиепископу опера понравилась, и он присвоил Вольфгангу титул придворного концертмейстера.

Так как при дворе архиепископа культивировалась преимущественно духовная музыка, Моцарт за короткое время пребывания в Зальцбурге написал ряд культовых произведений: две мессы, «*Te Deum*»¹ для хора и оркестра, офферторий². Будучи придворным концертмейстером, он вынужден был писать для придворных балов менуэты и другие танцы, соединявшиеся в оркестровые сюиты и известные под названиями серенад и дивертисментов. Однако, вопреки их непосредственному назначению, эти произведения, темы которых носят явный народно-танцевальный или песенный характер, выходят за рамки развлекательно-бытовой музыки и приближаются к жанру симфонии. В сюите обычно входили два менуэта. Первые части в сюитах — маленькие сонатные *allegro* с контрастными темами и лаконичной разработкой; медленные части напоминают лирический романс, а финалы представляют собой оживленные, веселые рондо.

¹ «*Te Deum laudamus*» — в переводе «Тебя, бога, хвалим».

² Офферторий — форма католической службы.

Поездка в Италию. В декабре 1769 года Моцарты предприняли большую концертную поездку в Италию, где Вольфганг еще не бывал.

Огромный успех сопровождал Моцарта в Вероне и Мантуе, где он показывал свое искусство во всем его поразительном богатстве и мастерстве: сидя за клавесином, Моцарт дирижировал своими симфониями, играл на клавесине и на скрипке, импровизировал сонаты и фуги, а также сопровождения к ариям.

То же повторилось в Кремоне и Милане. Граф Фирмиан (генерал-губернатор Ломбардии) устроил в своем миланском дворце блестящий вечер, на котором он хотел продемонстрировать искусство Моцарта в присутствии изысканного общества. К этому вечеру Моцарт должен был сочинить три арии и речитатив на тексты Метастазіо. Убедившись в умении Моцарта писать драматическую музыку, оперный театр в Милане заказал ему оперу для постановки во время рождественских дней. Это была опера seria «Митридат — царь Понтийский» по трагедии Расина.

Так как в распоряжении Моцарта было девять месяцев, он мог совмещать сочинение оперы с концертами в других городах Италии. В марте 1770 года Вольфганг вместе с отцом выехал из Милана в Болонью. По дороге он написал свой первый квартет.

Болонья. Занятия с падре Мартини. Болонья явилась важным этапом на пути большого итальянского путешествия Моцарта. В этом городе находилась знаменитая музыкальная академия, наиболее выдающимся представителем которой был падре Мартини (теоретик, историк музыки, композитор) — автор преимущественно церковных произведений в контрапунктическом стиле, учитель многих замечательных музыкантов XVIII века. Моцарт стремился усовершенствовать свою композиторскую технику под руководством этого образованного педагога. К каждому посещению Мартини он писал фугу, приводившую мастера контрапункта в большой восторг.

Выступления в Италии. Много выступал Моцарт во Флоренции, Риме и Неаполе. Во всех городах Италии Моцарт посещал картинные галереи, музеи, осматривал исторические памятники, слушал в театрах итальянские оперы. Тесное и непосредственное соприкосновение

с итальянской оперной культурой помогло Моцарту в работе над оперой «Митридат — царь Понтийский».

В биографиях Моцарта рассказывается случай, свидетельствующий о поразительном музыкальном слухе и памяти юного музыканта. В Риме на страстной неделе Леопольд и Вольфганг Моцарты посетили Сикстинскую капеллу, где исполнялось большое многоголосное произведение Грегорио Аллегри «Miserere»¹. Это духовное сочинение, написанное для двух хоров, исполнялось два раза в году (на страстной неделе) и являлось монополией собора св. Петра и Ватикана. Переписывать и распространять «Miserere» не разрешалось. Моцарт, прослушавший произведение один раз, придя домой, целиком записал его по памяти, не сделав ни единой ошибки. Так Моцарт способствовал распространению музыки, считавшейся священной собственностью римского папы.

Моцарт — член Болонской академии. После Рима и Неаполя Моцарты вернулись в Болонью, где Вольфганг в течение двух месяцев продолжал занятия контрапунктом под руководством падре Мартини. Пребывание в Болонье ознаменовалось важным событием: четырнадцатилетнего Моцарта приняли в члены Болонской академии, чем была ему оказана честь, которой удостаивались очень немногие композиторы.

«Митридат — царь Понтийский». В Болонье Моцарт закончил оперу seria «Митридат — царь Понтийский», поставленную в Милане в конце декабря 1770 года. Сюжет «Митридата» заимствован из древней истории и основан на борьбе понтийского царя Митридата против римского владычества. В результате успеха оперы Филармоническая академия в Вероне также избрала Моцарта своим членом.

По дороге домой отец и сын посетили Турин, Венецию и Падую.

«Асканио в Альбе». В Зальцбург Вольфганг вернулся, имея из Милана новый заказ на оперу для карнавала 1771 года. Но выполнение этого заказа отодвинулось в связи с более срочным творческим заданием. Для придворного праздника в Милане Моцарт должен был написать театрализованную серенаду в характере пасто-

¹ Грегорио Аллегри — итальянский композитор палестриновской школы, бывший с 1629 до 1640 года членом папской капеллы в Риме.

ральной аллегории) с пением и балетными сценами «Асканио в Альбе». В связи с постановкой этого произведения он снова приехал в Милан. И здесь Моцарта сопровождал шумный успех. Но наряду с этим он испытал горечь и обиду. Австрийская императрица, заказавшая Моцарту серенаду и даже сделавшая ему ценный подарок, писала эрцгерцогу неаполитанскому: «Вы просите у меня взять в услужение молодого зальцбургца. Не знаю для чего это, так как не думаю, чтобы вы нуждались в композиторах или других ненужных людях. Если это все же доставит вам удовольствие, не хочу вас удерживать. Говорю это затем, чтобы вы не обременяли себя людьми бесполезными и никогда не давали такого сорта людям звания вашего служащего. Служба обесценивается, когда люди рыскают по свету, как нищие; и, кроме того, у него большая семья»¹.

Так, пока Моцарт был ребенком, он служил предметом забавы и развлечения. Но чем взрослее он делался, чем в нем больше созревал великий художник, тем пренебрежительнее становилось к нему отношение со стороны коронованных и титулованных властителей. Самолюбивый Моцарт, обладавший тонкой душевной организацией, не мог этого не чувствовать.

Отношения с зальцбургским архиепископом. Триумфы в Италии были последней светлой страницей в жизненной судьбе Моцарта. В Зальцбурге его ждали неприятные перемены. Умер старый архиепископ. На его место вступил новый, граф Иероним Колоредо. Если прежний архиепископ не возражал против длительного отсутствия Моцартов, то новый хозяин в этом отношении был гораздо более крут и непреклонен. Получить у него отпуск становилось все труднее.

Правда, в первый период правления Колоредо все это еще не так ощущалось. Театрализованная серенада Моцарта «Сон Сципиона», прославлявшая нового правителя Зальцбурга, ему понравилась, и он утвердил Моцарта в звании придворного концертмейстера с приличным жалованьем. Но отношения их быстро начали меняться. Архиепископ придирался к каждой мелочи, выражая

¹ Цит. по кн.: Е. Черная. Моцарт, Жизнь и творчество. М., 1961, стр. 67—68.

недовольство по поводу той опеки, которой окружал отец своего гениального сына, раздражался, видя стремление Вольфганга к независимости.

Инструментальные сочинения. В начале архиепископ не препятствовал свободе Вольфганга, что дало ему возможность опять выехать в Милан на постановку новой оперы «Луций Сулла». Во время пребывания в Зальцбурге Моцарт развивал свое мастерство в области инструментальной музыки, особенно симфонической. Им была написана серия серенад и дивертисментов, представляющих собой сюитные циклы бытового характера. В этот период особенно важна работа Моцарта над новыми симфониями, в которых по сравнению с предшествующими заметна большая самостоятельность мышления, тонкость и дифференцированность оркестровой ткани, мастерство полифонического развития.

Зная деспотический нрав зальцбургского архиепископа, отец решил избавить Вольфганга от неприятностей службы и устроить его при каком-нибудь итальянском дворе. Но, несмотря на успех в Милане оперы «Луций Сулла», эти попытки ни к чему не привели. Итальянская аристократия относилась скептически к самобытности творчества Моцарта, выражавшего в своей музыке сложный мир человеческих переживаний. Не получив подлинного признания в среде итальянских меценатов, Моцарт вынужден был вернуться в Зальцбург и приступить к исполнению служебных обязанностей, терпя грубое обращение архиепископа.

Поездка в Вену. Музыкальная жизнь австрийской столицы. Некоторым отвлечением была поездка летом 1773 года в Вену, куда выехал архиепископ в сопровождении Моцартов. Музыкальная жизнь Вены была в этот период напряженной. Острая борьба развернулась вокруг оперного театра между партиями Глюка и приверженцами старой итальянской оперы *seria*, особенно в лице либреттиста Метастазियो и композитора Гассе. Выдвигался итальянец Антонио Сальери, продолжавший в Вене глюковскую традицию.

Инструментальная музыка переживала расцвет. Все большую популярность приобретали в венской концертной жизни симфонии и квартеты Йозефа Гайдна, влияние которого Моцарт испытывал в этот период. Однако влияние музыки Гайдна на Моцарта, становясь все глуб-

же и действительное, никогда не переходило в подражание. Ярче всего воздействие Гайдна сказало в шести новых струнных квартетах Моцарта. В Вене были написаны Моцартом хоры к драме Геблера «Тамос, король Египта».

Унизительное положение при дворе зальцбургского архиепископа. Осенью Моцарты вернулись в Зальцбург. Освободиться от службы у архиепископа Вольфгангу так и не удалось, и зависимое положение придворного музыканта, являвшегося фактически слугой, все больше давало себя чувствовать. Моцарт обязан был ежедневно по несколько часов просиживать в передней в ожидании распоряжений архиепископа на данный день, писать музыку, угодную хозяину и его гостям. Малейшее невыполнение требований вызывало ярость архиепископа и унизительные оскорбления.

На подступах к творческой зрелости. Несмотря на всю тяжесть зависимого положения Моцарт работал с большим напряжением. Он много сочинял, выступал как клавесинист и скрипач в оркестре. В Зальцбурге Моцарт писал симфонии, серенады и дивертисменты, духовные произведения.

Среди сочинений, созданных в этот период, выделяется симфония № 25, соль минор (1773); во многом она предвосхищает знаменитую соль-минорную симфонию 1788 года. Симфония № 25 отличается взволнованно-тревожным характером, драматической конфликтностью образов, скорбными настроениями, единством и целостностью концепции. Такого рода музыка, в которой жизнерадостность, характерная для симфонического жанра того времени уступила место скорбной патетике и драматизму, явилась выражением новых прогрессивных тенденций в европейском искусстве второй половины XVIII века. Это было время «бури и натиска», вызвавшее к жизни поэзию Клопштока, «Страдания молодого Вертера» Гёте, «Разбойников» и «Коварство и любовь» Шиллера. Как и в этих великих произведениях классической литературы и драматургии, в юношеской соль-минорной симфонии Моцарта выражен внутренний мир молодого человека, протестующего против всего, что сковывало душевные силы. Ни в одном из прежних сочинений Моцарта драматическое начало не прорывалось с такой силой, как в этой симфонии семнадцатилетнего композитора.

Из других инструментальных произведений, написанных Моцартом в эти годы, следует упомянуть «Хаффнерову серенаду» — сюиту для оркестра, приуроченную к свадьбе дочери бургомистра Елизаветы Хаффнер. Это сочинение как по составу оркестра, так и по монументальному характеру, по контрастности образов — драматических, лирических и юмористических — отходит от бытовой музыки дивертисментов и серенад. Здесь уже стерта грань между бытовой сюитой и симфонией.

Начало творческой зрелости. Работая в Зальцбурге, Моцарт непосредственно не соприкасался с оперным театром. Архиепископ относился к опере враждебно, отечественная аристократия не поддерживала немецких артистов, в то же время итальянских певцов щедро оплачивала. Но и итальянские оперные театры существовали лишь в крупнейших центрах Австрии и Германии, при дворах наиболее богатых князей и вельмож.

Прирожденный оперный драматург, Моцарт испытывал все большее желание вернуться к оперному творчеству. Один из влиятельных поклонников композитора подал мысль баварскому курфюрсту заказать Моцарту оперу *buffa* для новогоднего карнавала 1775 года в Мюнхене. Мюнхен представлял собой одну из богатейших резиденций Германии, город оживленной общественной и культурной жизни. При дворе баварского курфюрста был оперный театр, в котором ставились преимущественно итальянские оперы *seria* и *buffa* и французские комические оперы.

«Мнимая садовница». Моцарт с увлечением принялся за сочинение оперы *buffa* «Мнимая садовница» («*La finta giardiniera*») по либретто Р. Кальцабиджи, несколько переделанному и переработанному Кольтеллини. В «Мнимой садовнице» обычный буффонный сюжет, изобилующий всевозможными недоразумениями, ссорами и примирениями и с обязательным благополучным разрешением всех злоключений.

Хотя итальянская опера *buffa* уже достигла значительного развития, «Мнимая садовница» Моцарта оказалась впереди многих современных опер.

В декабре 1774 года Моцарт с отцом выехал из Зальцбурга в Мюнхен для подготовки «Мнимой садовницы», премьеры которой состоялась 13 января 1775 года. Опера прошла с большим успехом и понравилась бавар-

скому курфюрсту. В Мюнхене Моцарт написал по заказу курфюрста церковный мотет, сразу же разученный и исполненный силами придворной капеллы. Кроме того, Моцарт много выступал как клавесинист. Для своих концертов он написал пять клавирных сонат (впоследствии он прибавил к этой серии шестую), которые с большим успехом исполнял при дворе курфюрста и мюнхенской знати.

Время пребывания в Мюнхене подходило к концу. Нужно было возвращаться в Зальцбург. Моцарт давно мечтал освободиться от своей унижительной службы, от тяжелой зависимости придворного музыканта. Но все это было лишь мечтой. Детские триумфы Моцарта были уже далеким прошлым, и аристократическая знать о них забыла. Кроме того, отпустив Вольфганга по его просьбе или требованию, мстительный архиепископ одновременно уволил бы и отца. Семья Моцарта оказалась бы в тяжелом материальном положении. Поэтому приходилось оставаться в Зальцбурге, терпя всю тяжесть зависимого положения.

Произведения концертного жанра. В течение 1775—1777 годов, проведенных в Зальцбурге, Моцарт, кроме многочисленных духовных сочинений, заказанных архиепископом, и серенад для бытового музицирования в частных домах, написал большое количество сольных концертов. Среди них особенно выделяются скрипичные и фортепианные концерты с оркестром. Здесь Моцарт подошел к своим творческим вершинам в жанре сольного концерта. Совершенное использование возможностей солирующего инструмента, органическое сочетание виртуозности и выразительной певучести инструмента (последнее не только в медленных лирических частях или в мелодических эпизодах крайних быстрых частей, но и в виртуозных пассажах) явилось новым и прогрессивным в развитии концертного жанра. Громадной популярностью пользуются ля-мажорный и ре-мажорный скрипичные концерты, поражающие смелостью, яркой образностью, красотой тематического материала, изяществом и стройностью формы.

«Король-пастух». Поездка в Мангейм. Моцарт был занят в эти зальцбургские годы и произведением для театра. По заказу он написал театрализованную серенаду «Король-пастух» (1775). Все же, работая над своими

сочинениями, Моцарт не оставлял надежды покинуть Зальцбург. Наконец, после многократных просьб, обращенных к архиепископу и неизменно сопровождавшихся грубым отказом, осенью 1777 года Моцарт добился разрешения уехать. Отец остался исполнять свои служебные обязанности, и Моцарт поехал в Мангейм вместе с матерью.

Хотя ему и не удалось получить службу в Мангейме, но пребывание в этом городе сыграло в его жизни и творчестве весьма значительную и важную роль. Мангейм в XVIII веке был одним из крупнейших центров музыкальной жизни Германии. Здесь был знаменитый оркестр, поражавший современников своей звучностью и динамикой. Он состоял в основном из чешских музыкантов, и руководители его (Я. Стамиц, К. Рихтер, Х. Каппабих и другие) были чехами. Моцарт близко сошелся со многими из этих музыкантов, жил у Х. Каппабиха, который радушно принял его с матерью. Большое впечатление произвела на Моцарта поставленная в Мангейме опера Гольцбауэра «Гюнтер фон Шварцбург», явившаяся одной из ранних попыток создания немецкой национальной большой оперы. Очевидно, это обстоятельство вызвало у Моцарта (до тех пор соприкасавшегося с итальянской оперой) мысль о необходимости создания национального оперного искусства.

Связь с мангеймской симфонической школой. Творчески восприняв лучшие достижения мангеймской симфонической школы, Моцарт еще больше обогатил свою музыку. Обострение контрастности тематического материала, увеличение диапазона динамики (резкие смены *forte* и *piano*, *crescendo* и *diminuendo*), выразительные интонации «вздохов» в медленных, лирических частях — все это связано было с воздействием мангеймской школы. Поразила Моцарта звучность кларнетов, только начавших входить в обиход симфонической музыки и впервые примененных мангеймскими симфонистами. Моцарт и Гайдн ввели кларнеты в партитуры своих последних симфоний.

В Мангейме Моцарт впервые испытал большое, глубокое чувство любви к юной начинающей певице Алоизи Вебер, дочери суфлера мангеймского театра.

Здесь были созданы два концерта для флейты с оркестром, квартет для флейты, скрипки, альты и виолон-

чели, две клавирные сонаты, пять скрипичных сонат, ряд арий и песен.

С удовольствием слушая игру Вольфганга, заказывая ему произведения, приглашая давать уроки музыки, влиятельные аристократы Мангейма не торопились предоставить Моцарту постоянную службу. Живя в течение длительного времени обещаниями, Моцарт в конце концов получил отказ под предлогом отсутствия вакантного места. Но музыкальная жизнь Мангейма, композиторские и исполнительские успехи, а также любовь к Алоизии Вебер были причиной того, что Моцарту трудно было расстаться с этим городом. Материальные средства, накопленные для поездки, были почти исчерпаны, ясных перспектив не было — все это заставляло отца напоминать Вольфгангу о его обязанностях перед семьей.

Поездка в Париж. Моцарту пришлось решиться оставить Мангейм. Весной 1778 года он с матерью выехал в Париж, на который возлагал большие надежды. Но Моцарту пришлось испытать в Париже горькое разочарование и немало страданий. Он потерял горячо любимую мать, которая умерла на его руках летом 1778 года. Моцарт остался один в огромном городе, где уже были забыты его детские триумфы и мало кто интересовался приезжим зальцбургским музыкантом.

В Париже оставалось немного друзей, помнивших Моцарта и принимавших участие в его судьбе. Благодаря им Моцарту удалось получить несколько уроков, которые не принесли ему ни морального, ни материального удовлетворения; поиски постоянной работы не приводили к положительным результатам. Симфония Моцарта, написанная им для знаменитой концертной организации (Concerts spirituels) и исполненная в Париже, самого его не удовлетворяла, да и после мангеймского оркестра парижский оркестр казался менее гибким, податливым и разнообразным по динамике. Установить связи с оперными театрами Моцарту не удалось. Единственным театральным произведением, созданным Моцартом в Париже, явился миниатюрный балет «Безделушки».

Музыкально-театральная жизнь Парижа. Несмотря на мытарства и горькие разочарования в Париже, Моцарт оказался там в самой гуще кипучей музыкально-театральной жизни. Он уже был художником со сложившимися эстетическими взглядами и убеждениями и мог

критически разбираться в противоречиях этой жизни. Стремившийся к простоте и реализму музыкальной драматургии, к правдивому воплощению человеческих характеров и чувств, Моцарт испытывал неприязнь к перешедшей в оперу напыщенной декламации актеров французской трагедии. Большие симпатии он питал к французской комической опере с ее простыми ариеттами и романсами народного склада.

Моцарт и Глюк. Сложнее было отношение Моцарта к Глюку, уже поставившему в Париже «Орфея», «Альцесту», «Ифигению в Авлиде», и к развернувшейся в это время борьбе между «глюкистами» и «шпичинистами». В своих письмах из Парижа Моцарт писал об этом очень скупое. Моцарт и Глюк принадлежали к разным направлениям европейского оперного искусства, эстетические основы их творчества были различны и во многом противоположны. Глюк стремился подчинить музыку драме, Моцарт же отводил первенство музыке. Конечно, Моцарт не мог согласиться с оперной эстетикой Глюка. Но многое у Глюка оказалось ему близким. В ряде хоровых эпизодов и сцен опер Моцарта (от «Идоменея» до «Волшебной флейты»), а также в драматических речитативах ясно ощущается воздействие Глюка.

Клавирные сонаты Моцарта. Не имея возможности получить в Париже заказ на оперу, Моцарт писал там почти исключительно инструментальную музыку. Среди многочисленных произведений выделяются «Концертная симфония» для флейты, гобоя, валторны и фагота (написанная для некоторых мангеймских музыкантов, находившихся в это время в Париже), ряд клавирных и скрипичных сонат. Именно в эти парижские месяцы 1778 года были созданы знаменитые клавирные сонаты Моцарта: ля минор, до мажор, ля мажор и другие. Новаторство Моцарта в концепции клавирной сонаты особенно проявилось в сонате ля мажор с вариациями в первой части (вместо традиционного сонатного *allegro*), в основе которых лежит прекрасная по своей задушевности и простоте лирическая, певучая мелодия; финал сонаты — это популярнейшее *Rondo alla turca*.

Между тем отец продолжал писать гневные письма, осыпая Вольфганга бесконечными упреками и убеждая его вернуться в Зальцбург. Потеряв надежду устроиться в Париже, Моцарт вынужден был покинуть Францию.

Обострение отношений между Моцартом и зальцбургским архиепископом. Два года продолжалась унижительная служба Моцарта у зальцбургского архиепископа. Моцарт вынужден был согласиться на условия, ставившие его в очень тяжелое положение: он не имел права никуда выезжать даже на короткое время, выступать без разрешения хозяина. Кроме того, чтобы уничтожить в Моцарте стремление к независимости, архиепископ делал все, что могло создать безвыходность такого положения.

Но Моцарт не принадлежал к людям, склонявшим голову перед сильными мира сего. Некоторые высказывания Моцарта свидетельствуют о его высокоразвитом чувстве собственного достоинства, демократизме и пренебрежительном отношении к тем, кто достиг высокого общественного положения благодаря происхождению, а не таланту. Так, в письме от 16 октября 1777 года он говорит: «мне легче получить все ордена, которые вы в состоянии добыть, чем вам сделаться таким, как я, даже если бы вы дважды умерли или воскресли...»¹.

В письме отцу Моцарт писал: «Сердце облагораживает человека, и хоть я не граф, но чести во мне, может быть, больше, чем в ином графе; все равно — слуга или граф — если он меня обругал, значит он каналья... Потому что если меня кто-то оскорбил, то я должен отомстить, и если я сделаю не больше, чем он сделал мне, то это будет лишь расплатой, а не наказанием. И к тому же я при этом сравнялся бы с ним, а, по правде говоря, я слишком горд, чтобы равнять себя с таким глупым бараном»². «Я ненавижу архиепископа до бешенства»,³ — писал он отцу 9 мая 1781 года. Даже к родному отцу, который склонен был примириться с жалким положением музыканта-лакея, Моцарт начал относиться недоверчиво: «Я не узнаю своего отца ни в одной строке вашего письма, — писал он ему 19 мая 1781 года. — Это, конечно, отец, но это не мой отец»⁴.

¹ Цит. по кн.: Ромен Роллан. Музыканты прошлых дней, стр. 351.

² Эта выдержка из письма Моцарта приводится в переводе Е. Л. Даттель.

³ Цит. по кн.: Ромен Роллан. Музыканты прошлых дней, стр. 351.

⁴ Там же, стр. 351.

По велению архиепископа Моцарт должен был писать много церковной музыки. Светские инструментальные сочинения в этот период представлены лишь серенадами и дивертисментами, предназначенными для очередных празднеств, а также «Концертной симфонией» для скрипки и альты с оркестром.

Театр в Зальцбурге. Между тем зальцбургские годы, явившиеся одним из мрачных периодов жизни Моцарта, принесли ему ряд живых и свежих театральных впечатлений и связей. Зальцбург в этот период посещали различные кочующие театральные труппы, ставившие комедии, фарсы, драмы, трагедии, балеты и оперы. Здесь было причудливое смешение комического и фантастического. Драматический диалог перемежался с танцем и балетными сценами. Среди этих кочующих трупп был и австрийский народный театр во главе с актером и антрепренером Эммануэлем Шиканедером, подружившимся с Моцартом. В биографии Моцарта Шиканедер больше всего известен как будущий автор либретто «Волшебной флейты». Администратор, антрепренер, актер, исполнявший как комические, так и трагические роли, включая шекспировского Гамлета, Шиканедер предоставил всей семье Моцартов право на постоянное посещение спектаклей. В значительной степени благодаря Шиканедеру Моцарт еще больше приобщился к австрийскому народному театру, традиции которого стали органической составной частью оперной драматургии композитора. К этому времени относятся произведения Моцарта для театра, которые, однако, закончить и поставить не удалось: музыка к драме Геблера «Тамос, король Египта» (начатая в Вене в 1777 году) и немецкая опера «Заида».

«Идоменей» в Мюнхене. Положение Моцарта в Зальцбурге оставалось невыносимым. Тяжесть душевного состояния усугублялась еще тем, что он не находил должного сочувствия у отца и сестры, считавших, что нужно смириться и терпеть. В это время о Моцарте вспомнили в Мюнхене. Курфюрст и его супруга заказали Моцарту к придворному карнавалу 1781 года оперу seria «Идоменей» на текст либреттиста Дж. Вареско. Архиепископ не мог противиться желанию баварского властителя и должен был предоставить Моцарту отпуск для сочинения и подготовки оперы в Мюнхене.

С огромным увлечением работавший над своей оперой, Моцарт вошел в близкое соприкосновение с труппой мюнхенского оперного театра. Письма, в которых Моцарт описывал отцу подробности, связанные с подготовкой оперы, представляют собой чрезвычайно ценный исторический документ. В них уже ясно сказывается реалистическая основа оперной эстетики Моцарта, несмотря на античный сюжет и традиционные условности жанра итальянской оперы *seria*. В эволюции оперного творчества Моцарта «Идомея» является важным этапом. В «Идомее» произошло органическое слияние принципов итальянской оперы *seria* и глюковской драматургии. Последнее особенно сказалось в выражении человеческих страстей и в трактовке хоров и речитативов. Значение «Идомея» в том, что Моцарт, взяв все лучшее, что было в опере *seria* и творчестве Глюка, переосмыслил эти традиции в духе своих творческих принципов и таким образом подошел к созданию опер, являющихся вершиной его композиторской деятельности. Премьера «Идомея», состоявшаяся в Мюнхене в январе 1781 года, прошла с блестящим успехом.

На вершине мастерства. Успех «Идомея» окончательно утвердил Моцарта в его давнишнем стремлении не возвращаться к зависимому положению придворного музыканта. Ему казалось, что выезд архиепископа в Вену по случаю смерти императрицы будет каким-то этапом на пути к освобождению. По вызову архиепископа Моцарт выехал из Мюнхена прямо в Вену. Но и здесь продолжались те же издевательства. Надежды Моцарта на возобновление связей с высшим музыкальным миром и на выступления в салонах меценатов не могли осуществиться, так как архиепископ не давал ему права выступать без разрешения. У себя в доме он третировал Моцарта, заставлял выполнять заказ на какое-нибудь произведение в немыслимый срок, вынуждая тем самым сидеть ночь напролет, во время обеда держал в людской вместе с лакеями и поварами.

Разрыв с архиепископом и переезд в Вену. Терпению Моцарта пришел конец, ничто не могло поколебать его твердого решения ценой потери материального благополучия покончить со своей службой. Он писал отцу: «...Вам в угоду... я готов был пожертвовать своим счастьем, своим здоровьем и своей жизнью, но честь моя —

она мне, да и Вам тоже, должна быть дороже всего»¹. Отец старался уговорить сына не делать опрометчивого шага, но решение Моцарта было твердым и непреклонным. Он подал письменное заявление об увольнении. Архиепископ не только ответил отказом, но и встретил Моцарта потоком ругательств и оскорблений. Моцарт вторично принес заявление; когда он пришел за ответом, оберкамергер архиепископа граф Арко вытолкнул его за дверь. После этого Моцарт в течение нескольких дней был близок к душевному расстройству. Придя в себя, он решил не возвращаться в Зальцбург, а остаться в Вене. Моцарт был первым среди гениальных композиторов, порвавшим с зависимым положением придворного музыканта.

Десять последних лет жизни и работы Моцарта в Вене были вершиной его творческих завоеваний во всех жанрах музыкального искусства. Тяжело складывался для Моцарта начальный период жизни в Вене. Не имея ни постоянного заработка, ни поддержки со стороны родных и близких, потеряв былые связи, он вынужден был работать до изнеможения: сочинять, давать уроки, выступать. К этому примешивалось беспокойство об отце и сестре, которым он лишен был возможности помогать.

Между тем ощущение свободы, сознание того, что он больше не вернется к ненавистой зальцбургской службе, вернуло ему былую жизнерадостность и вдохнуло в него надежду на лучшее будущее в городе со столь богатой музыкальной жизнью.

На улицах Вены днем и ночью звучала музыка серенад, дивертисментов, ноктюрнов в исполнении различных инструментальных ансамблей и певцов. Жизнь в Вене с неумолкаемыми песнями и танцами, несшимися со всех сторон, казалась вечным музыкальным праздником.

Национальный театр в Вене. Венский «Бургтеатр» («An der Burg») ориентировался на создание национального драматического и оперного искусства (в театре ставились драматические и оперные спектакли). Такое направление венского театра было обусловлено в первую очередь национальным подъемом в передовых кругах австрийского общества в связи с процессами разложения феодальной монархии и развитием в ее недрах буржуаз-

¹ Цит. по кн.: Е. Черная, Моцарт, стр. 199.

но-капиталистических отношений. Австрийский император Иосиф II, предпочитавший итальянскую оперу, вынужден был под давлением передового общественного движения организовать в этом театре национальный зингшпиль — комическую оперу с разговорными диалогами на немецком языке.

«Похищение из сераля». Еще до окончательного обоснования Моцарта в Вене в венском театре был поставлен зингшпиль И. Умлауфа «Рудокопы» (1778), сыгравший важную историческую роль в становлении этого жанра. Моцарт получил заказ на зингшпиль «Похищение из сераля» для этого театра. Ему было предложено либретто Бретцнера, переработанное Моцартом совместно со Стефани в соответствии с музыкально-поэтическим замыслом композитора.

Сюжет «Похищения из сераля» типичен для оперы XVIII века: в плену у турецкого паши Селима томится Констанца вместе со своей служанкой Блондой. Их находит жених Констанцы Бельмонте, пришедший во дворец паши со своим другом и слугой Педрилло, влюбленным в Блонду. Радостная встреча влюбленных пар после долгой разлуки и освобождение их из плена — такова канва оперы. Типичны для того времени персонажи оперы: нежно любящая Констанца, ловкая и игривая Блонда, лирический любовник Бельмонте, его слуга — хитрый и находчивый Педрилло, свирепый страж гарема Осмин; типична условная «турецкая» экзотика, вызвавшая применение элементов янычарской¹ музыки и использование в оркестре большого (турецкого) барабана и треугольника.

Но несмотря на традиционный тип сюжета ни в одной опере того времени не было такой мягкой и тонкой музыкальной характеристики героев и их чувств, глубокого проникновения в их психологию, такой задушевности и поэтичности в воплощении лирических образов и такого остроумия и юмора в воплощении комических образов, как в опере Моцарта.

Женитьба Моцарта. Господство в опере идеи верной и беззаветной любви, преодолевающей все препятствия, было в данный момент созвучно личным переживаниям Моцарта. В Вене он снова встретился с семьей Вебер,

¹ Янычары — название турецкого войска.

переехавшей сюда из Мангейма. Алоизия, к которой он испытывал глубокое чувство, сделала блистательную карьеру на оперной сцене, была солисткой венской оперы. Моцарт, живший некоторое время у Веберов, все еще продолжал ее любить. Но вскоре его чувствами завладела младшая сестра Алоизии, Констанца — веселая, жизнерадостная, привлекательная девушка. Дружеские отношения Вольфганга и Констанцы быстро перешли во взаимную любовь. Чувство Моцарта подогревалось совпадением имени его невесты с именем главной героини оперы, над которой он работал в этот период. Однако их желание соединиться встретило препятствие со стороны отца Моцарта и матери Констанцы. Моцарт в августе 1782 года был вынужден увезти невесту из дома матери и тайно с ней обвенчаться.

А несколько раньше, в июле 1782 года, состоялась премьера «Похищения из сераля», прошедшая с огромным успехом. Опера не понравилась только императору, обвинившему музыку Моцарта в излишней «учености». «Слишком хорошо для наших ушей, и ужасно много нот, мой милый Моцарт», — сказал Иосиф II композитору. «Ровно столько, сколько нужно, ваше величество»¹, — возразил композитор.

Успех «Похищения из сераля» снова открыл Моцарту двери дворцов и салонов венской знати. Он быстро установил связи с различными меценатами, вошел в более близкое соприкосновение с профессионалами-музыкантами, заслужившими громкое имя и европейскую известность, много выступал как клавеснист. В аристократических, общественных и домашних кругах Вены культивировалась инструментальная музыка — симфоническая и камерная, — и Моцарт написал за эти годы между «Похищением из сераля» и «Свадьбой Фигаро» (1782—1786) большое количество концертов для разных инструментов, клавирных сонат и фантазий, квартетов и других камерных ансамблей.

Изучение творчества И. С. Баха. Среди меценатов, с которыми пришлось общаться Моцарту, видное место занимал барон ван Свитен. В доме ван Свитена, образованного человека, объездившего много стран, большого любителя музыки и композитора, исполнялась

¹ Цит. по кн.: Е. Черная. Моцарт, стр. 228.

преимущественно музыка Генделя и Баха. Здесь Моцарт особенно глубоко занялся изучением полифонического мастерства И. С. Баха: его фуги, токкаты и фантазии стали настольной книгой Моцарта. Изучение искусства старых немецких мастеров способствовало большему углублению и расширению образного содержания музыки Моцарта 80-х годов. Но традиции старой немецкой музыки Моцарт органически сочетал с элементами венского музыкального быта. Музыка Моцарта стала сложнее в гармоническом и полифоническом отношении, в ней появились (особенно в фантазиях и разработках концертов, сонат и квартетов) импровизационная свобода, драматические и трагические образы, приближающиеся к бетховенским. Особенно в этом отношении выделяются такие произведения, как клавирные концерты ре минор и до минор, клавирная фантазия и соната до минор, квартет ре минор. В инструментальных сочинениях Моцарта заметно и сближение с его же оперной музыкой (в характере тематического материала, динамике развития музыкальных образов и в их сопоставлениях). Фантазия до минор, например, с ее сменой эпизодов — драматических и лирических — может быть уподоблена смене контрастных сцен или номеров в опере.

В Вене у Моцарта было много встреч с различными композиторами. Но далеко не со всеми сложились у него одинаковые отношения. Некоторые композиторы-профессионалы не смогли подняться до понимания искусства Моцарта, считая дерзостью гармоническую и модуляционную смелость в ряде его произведений. Другие завидовали гению Моцарта. Среди последних был Антонио Сальери, живший в Вене и занимавший высокий пост при императорском дворе¹. Именно Сальери действовал против Моцарта и, пользуясь своим влиянием, мешал ему занять видное положение при дворе и получить там должное признание. Глюк, доживавший свои последние годы в Вене, высоко ценил гений Моцарта, но, будучи тяжело больным, ничего не мог для него сделать.

Встречи с Гайдном. Наибольшей радостью для Моцарта была дружба с Гайдном. Начало их личного

¹ Это послужило темой маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери».

знакомства относится к 1785 году. Гайдну Моцарт посвятил свои замечательные шесть квартетов — его высшее достижение в сфере квартетной музыки.

Лоренцо да Понте. Последующее оперное творчество Моцарта в значительной степени связано с именем Лоренцо да Понте, либреттиста трех опер Моцарта, написанных на итальянские тексты: «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан» и «Так поступают все». Получив образование в духовной семинарии, да Понте принял сан аббата. Но в его характере и в отношении к жизни не было религиозного смирения. Жизнерадостный, энергичный, темпераментный человек, он предпочитал светскую деятельность молитвам и посту. В Вене он занимался преимущественно писанием либретто для опер серьезных и комических.

Встреча с Моцартом и взаимное сотрудничество привели к появлению величайших созданий гениального композитора. Моцарт в течение нескольких лет не писал опер (если не считать маленького зингшпиля «Директор театра» и неоконченных оперных сцен «Каирская гусыня»). Моцарт перебрал большое количество сюжетов, но ни один не соответствовал его требованиям. Под давлением влиятельных аристократов — сторонников итальянской оперы — условия для постановки национальной оперы были затруднительны. По этому поводу Моцарт с возмущением писал одному из своих друзей: «Был бы хоть один-единственный патриот у руля — все выглядело бы иначе. Но тогда, возможно, так хорошо взошедшие ростки национального театра могли бы достичь расцвета; а ведь это было бы вечным позорным пятном для Германии, если бы мы, немцы, вдруг всерьез начали по-немецки думать, по-немецки действовать, по-немецки говорить и даже по-немецки петь»¹.

«Свадьба Фигаро». Не имея возможности поставить оперу на немецком языке, Моцарт вынужден был обратиться к жанру итальянской оперы *buffa*. Но его перестали удовлетворять обычные сюжеты со стандартными, много раз повторяющимися в разных вариантах комедийными положениями. Совместно с да Понте Моцарт, наконец, решил остановиться на второй части три-

¹ Цит. по кн.: Е. Черная. Моцарт, стр. 278.

логии Бомарше — «Свадьба Фигаро», поставленной незадолго до того (в 1784 году) в Париже. Комедия Бомарше в условиях Франции накануне буржуазной революции 1789 года сыграла огромную роль в разоблачении феодально-аристократических порядков и явилась революционным знаменем в руках третьего сословия. И Моцарт обратился к этой комедии по собственной инициативе, без заказа театра. Тем более это поразительно, что комедия Бомарше была запрещена цензурой в Вене. Правда, в либретто да Понте социальная острота комедии несколько сглажена, но все же главное сохранилось — противопоставление развратных господ-аристократов и умных, ловких, симпатичных слуг.

Обращение Моцарта к подобному сюжету говорит о нем как о передовом художнике, ответившем своим творчеством на самые волнующие и передовые устремления своей эпохи.

Внешне опера «Свадьба Фигаро» написана в традициях оперы *buffa*, но по музыкально-драматическим новаторским принципам она представляет собой новое явление в истории музыкального театра XVIII века. Развивая принципы, которые уже были заложены в «Похищении из сераля» и намечены в более ранних операх, Моцарт создал в «Свадьбе Фигаро» реалистическую комедию, в которой каждое действующее лицо имеет свою индивидуальную музыкальную характеристику, богатую и многогранную, раскрывающуюся с разных сторон на протяжении всей оперы в зависимости от сценической ситуации.

1 мая 1786 года состоялась в Вене премьера «Свадьбы Фигаро». Вначале опера встретила восторженный прием публики. Но неприязнь императора и придворных кругов к новшествам Моцарта сказалась на судьбе оперы: как и «Похищение из сераля», она после нескольких представлений была снята с репертуара венского театра. Однако музыка «Свадьбы Фигаро» приобрела огромную популярность. Знаменитая ария Фигаро «Мальчик резвый» распевалась и разыгрывалась на улицах Вены, в кабачках и ресторанах, в садах и парках.

Для гениального композитора наступило тяжелое время. В первые годы жизни в Вене Моцарта приглашали различные вельможи и меценаты, щедро оплачивая его

выступления. Теперь же эти приглашения и заказы на произведения становились все реже, что объяснялось разными причинами: непониманием творческих помыслов Моцарта, недоверчивым отношением к его новаторству, интригами со стороны ряда влиятельных музыкантов, видевших в Моцарте опасного соперника.

Моцарт был лишен даже самых необходимых средств для сносного существования его и семьи (жены и детей). Имея долги, он подвергался притеснениям со стороны кредиторов. Пользуясь доверчивостью, мягкостью и житейской неопытностью Моцарта, издатели его обманывали, а иногда и попросту обкрадывали.

Большим событием для Моцарта был громадный успех «Свадьбы Фигаро» в Праге, где эта опера приобрела значение классического шедевра и вошла в постоянный репертуар театра. Дирекция пражского оперного театра предложила Моцарту написать оперу на сюжет по собственному выбору. Это предложение имело большое значение для Моцарта, оно временно избавляло его от материальных затруднений.

«Дон-Жуан» в Праге. Вместе с да Понте Моцарт переработал множество сюжетов, и наконец они остановились на знаменитой легенде об испанском дворянине Дон-Жуане. Впервые эта легенда получила драматическую обработку у испанского драматурга XVII века Тирео да Молина; затем к ней обращались Ж. Б. Мольер (XVII век) и К. Гольдони (XVIII век). На этот сюжет написана опера второстепенным итальянским композитором Гаццанига. В XIX веке образ Дон-Жуана привлек Байрона, Ленау, Пушкина и других поэтов.

Опера Моцарта на текст да Понте явилась самостоятельной обработкой этого же сюжета. Начал он сочинять оперу в Вене, а заканчивал в Праге в непосредственном общении с театром и артистами. Пребывание Моцарта в Праге было счастливым. Там его ценили и понимали, он много и с громадным успехом выступал, слушал чешскую народную музыку, с большим увлечением работал над «Дон-Жуаном», который вызвал восторг исполнителей. Премьера «Дон-Жуана» в Праге состоялась 29 октября 1787 года.

Как оперное произведение «Дон-Жуан» — высшее достижение Моцарта. Если «Свадьба Фигаро», при всем ее новаторстве, примыкает к жанру оперы *buffa*, а «По-

хищение из сераля» — это зингшпиль, то «Дон-Жуана» уже нельзя отнести к какой-либо определенной жанровой категории. В отличие от предшествующих драматических трактовок этого сюжета, в которых преобладали рассчитанные на внешний эффект грубоватые остроты Лепорелло, бесконечные любовные похождения Дон-Жуана, в конце увлекаемого чертями в ад, в «Дон-Жуане» Моцарта и да Понте мы встречаемся с серьезной возвышенной трактовкой. Образы Командора, донны Анны и донны Эльвиры достигают большой трагической силы. Вместе с тем и буффонное комедийное начало в образах Лепорелло, Церлины, Мазетто выступает достаточно выпукло и рельефно. В образе Дон-Жуана, полном жизненной энергии и огня, сочетаются оба начала — и трагическое и комическое. Таким образом, опера «Дон-Жуан» представляет собой синтез и взаимопроникновение высокой музыкальной трагедии и оперы *buffa*. Сам Моцарт назвал ее «*dramma giocoso*» («веселая драма»), желая тем самым подчеркнуть драматическую сущность оперы.

В музыкальных характеристиках действующих лиц Моцарт развивает линию «Свадьбы Фигаро». Музыкальные характеристики получают не только герои оперы, но и их взаимоотношения. Так, в музыке, рисующей любого героя, соприкасающегося с Дон-Жуаном, отражается характеристика Дон-Жуана. Это одно из средств достижения сквозного музыкально-драматического развития при традиционном делении на законченные номера. Сквозного развития Моцарт достигает и другими средствами: непосредственными переходами от музыкального номера к речитативу, и, наоборот, созданием больших сцен, свободно построенных в соответствии с ходом драматического действия. Такими сценами сквозного развития в «Дон-Жуане» являются интродукция первого действия, секстет второго действия и оба финала. Все сказанное дает основание говорить о «Дон-Жуане» как о психологической музыкальной драме.

В мае 1788 года, после блестящей премьеры, «Дон-Жуан» был поставлен в Вене. Но там его приняли холоднее. После возвращения Моцарта в Вену снова началась полоса материальных невзгод. Только в конце 1788 года, после смерти Глюка, занимавшего должность камерного музыканта при императорском дворе,

Моцарту было предложено это место. Но император использовал Моцарта лишь как сочинителя танцев для придворных балов и маскарадов, за что платил ему ничтожное жалованье.

Три последние симфонии. В течение лета 1788 года Моцарт написал три последние величайшие симфонии: симфонию ми-бемоль мажор, проникнутую танцевальными ритмами и интонациями; лирико-драматическую симфонию соль минор, самую популярную из симфоний Моцарта, по своей задушевности и лирической взволнованности представляющую собой уникальное явление в симфонической музыке XVIII века и предвосхищающую многое в романтическом симфонизме XIX века; монументальную симфонию до мажор (получившую название «Юпитер») с грандиозным финалом, сочетающим сонатную форму с тройной фугой. В этих симфониях уже полностью решена проблема единства и целостности симфонического цикла.

Материальное положение семьи Моцарта не улучшилось. Нечеловеческая перенапряженность в работе, постоянные материальные невзгоды угнетали, приводили в отчаяние великого композитора и постепенно подтачивали его организм. Чтобы облегчить свое положение, Моцарт предпринимал концертные поездки. Но они приносили ему мало дохода. Заказов на оперу давно не было.

«Так поступают все». Лишь в начале 1790 года в Вене была поставлена новая опера buffa Моцарта «Cosi fan tutte» («Так поступают все») на либретто да Понте, написанная в необычайно короткий срок по заказу венского театра. Опера «Так поступают все» по сравнению со «Свадьбой Фигаро» и «Дон-Жуаном» ничего принципиально нового не вносит. По своей проблематике она даже является менее значительным произведением, чем обе предшествующие оперы Моцарта, несмотря на очарование музыки и мастерство музыкальной драматургии. Но если в идейном отношении эта опера уступает «Свадьбе Фигаро» и «Дон-Жуану», то по яркости и индивидуальной конкретности музыкальных характеристик, по психологической тонкости и мастерству ансамблевого письма она развивает принципы моцартовской музыкальной драматургии. Премьера оперы в январе 1790 года прошла со средним успехом,

Эта веселая опера Моцарта с рядом забавных сценических ситуаций находилась в резком несоответствии с судьбой самого композитора: его материальные дела находились в тяжелом состоянии; редкие выступления не обеспечивали необходимого жизненного минимума.

«Милосердие Тита». В это время ему на помощь снова пришла Прага. Летом 1791 года по случаю коронации Леопольда II королем Чехии Моцарту была заказана опера seria «Милосердие Тита» на либретто Метастазіо. Однако постановка этой оперы не вызвала особенного энтузиазма, да и в творчестве Моцарта, несмотря на музыкальные красоты, она занимает второстепенное место и не вошла прочно в репертуар театров. Самый жанр оперы seria на мифологические или древнеисторические сюжеты, как и тип либретто, созданный Метастазіо, к концу XVIII века уже изжил себя. Для Моцарта «Милосердие Тита» явилось в значительной степени вынужденной обстоятельством работой.

«Волшебная флейта». Последняя опера Моцарта «Волшебная флейта» — одно из величайших созданий его гения. По предложению Шиканедера, желавшего постановкой оперы на сказочно-волшебный сюжет поправить свои пошатнувшиеся дела, Моцарт принялся за «Волшебную флейту». Шиканедер, создавая либретто оперы, использовал поэму-сказку Виланда «Лулу», подвергнув ее значительным изменениям, которые осуществлялись в процессе совместной работы Моцарта и Шиканедера. Так, волшебник Зорастро, первоначально задуманный в соответствии со сказкой Виланда как олицетворение злой силы, превратился в мудрого носителя светлого начала; и наоборот, добрая фея и страдающая мать превратилась в Царицу Ночи — символ тьмы, зла и коварства. Но при этом была полностью сохранена гуманистическая идея сказки, привлекавшая Моцарта: борьба добра и зла, света и тьмы и торжество добрых, светлых сил. Несмотря на детскую наивность сюжета, отсутствие логической мотивировки в развитии действия, в «Волшебной флейте» в сказочной форме воплощены передовые морально-этические идеалы, близкие Моцарту. Поэтому Гёте высоко ценил либретто «Волшебной флейты» и даже сделал попытку написать его продолжение.

Моцарта привлекала также возможность снова обратиться к жанру зингшпиля. «Волшебная флейта», завершая развитие австрийского зингшпиля в XVIII веке, одновременно содержит в себе предпосылки немецкой романтической оперы, зародившейся в начале XIX века.

В «Волшебной флейте» нашли отражение некоторые идеи масонства — религиозно-этического течения, к которому принадлежал Шиканедер и отчасти Моцарт, в последние годы жизни написавший несколько масонских кантат. Моцарт, чуждый мистической стороны учения масонских лож, не разбиравшийся в их политических интригах, воспринял и отразил передовые стороны масонства: стремление к всеобщему братству и любви, победу света и разума над мраком.

И все же содержание «Волшебной флейты» не сводится к масонству, оно гораздо шире, и в нем не отразилась мистическая сторона масонского учения. Опера эта представляет собой глубокую философскую сказку; в музыке ярко противопоставляются образы света и тьмы, с гениальной психологической проникновенностью выражены чувства любящих друг друга Тамно и Памины; не менее ярки простодушно-комедийные образы Папагено и Папагены — подлинных персонажей австрийско-немецкого народного театра. Так в оперном творчестве Моцарта на вершине его мастерства сохраняются связи с национальным народным театром, а персонажи сказки становятся живыми людьми, наделенными определенными индивидуальными чертами.

Премьера «Волшебной флейты» состоялась незадолго до смерти Моцарта (30 сентября 1791 года). Еще до окончания оперы Моцарт получил заказ на Реквием при довольно странных обстоятельствах, казавшихся долгое время загадочными. К нему явился человек, одетый в черное, заказал Реквием и скрылся. Моцарт его больше не видел. Это посещение произвело на него подавляющее впечатление: давно уже испытывая недомогание, Моцарт воспринял этот заказ на заубойную мессу как пророчество своей близкой смерти. Позднее все это объяснилось: странный посетитель оказался слугой графа Вальзега из Штуппах, имевшего обыкновение заказывать нуждающимся композиторам различные произведения, покупать их за бесценок и издавать под

своим именем. Так он собирался поступить и с Реквиемом Моцарта.

Реквием. С лихорадочной поспешностью принялся Моцарт за Реквием — свое последнее произведение, — сочиняя его одновременно с «Волшебной флейтой». Моцарту не удалось закончить Реквием: работу над этим великим произведением прервала смерть. Закончил его, используя оставшиеся эскизы и черновые записи, ученик Моцарта Зюсмайер.

Реквием — одно из величайших созданий гениального композитора. Написанный на традиционный латинский текст заупокойной мессы, он по своей музыке выходит за рамки богослужебного культа. Средствами хора, вокального квартета и симфонического оркестра Моцарт воплощает глубочайший мир человеческих чувств и переживаний: драматизм душевных конфликтов, стихийную, грандиозную картину страшного суда, великую скорбь и горе по утраченному близким, любовь и веру в человека.

Скончался Моцарт в ночь с 4-го на 5-е декабря 1791 года (на тридцать шестом году жизни). За несколько часов до смерти он напевал песенку Папагено «Известный всем я птицелов» из «Волшебной флейты». Причина смерти Моцарта до сих пор является предметом споров. Знаменитая легенда об отравлении Моцарта композитором Сальери, который, действительно, завидовал гению Моцарта, и сейчас поддерживается некоторыми музыковедами¹. Но документальные доказательства этой версии отсутствуют, — она основывается лишь на устных данных, в частности на том, что будто сам Сальери, умирая, находясь уже в состоянии психического расстройства, сознался в убийстве Моцарта. Все это еще не дает научных оснований для подтверждения страшного преступления. Поэтому многими музыковедами факт отравления Моцарта оспаривается².

Похороны Моцарта проходили при трагических обстоятельствах. Из-за отсутствия материальных средств у его осиротевшей семьи великий композитор был похоронен не в отдельной, а в общей могиле. Точное место

¹ См.: И. Ф. Бэлла. Моцарт и Сальери. М., 1953.

² См.: Б. С. Штейнпресс. Новая версия старой легенды. «Советская музыка», 1954, № 11.

его погребения до сих пор неизвестно. В день похороп разыгралась непогода, и никто из родных и близких усопшего не дошел до кладбища. Убитая горем вдова Моцарта Констанца не в состоянии была выйти на улицу. Так тихо, незаметно был похоронен великий гений, музыка которого доставляет столько художественного наслаждения человечеству.

ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧЕСТВА

Для творчества Моцарта характерны жанровая многогранность, органическое сочетание австрийской народно-национальной основы музыки с особенностями других национальных музыкальных культур (больше всего итальянской), единство глубокого идейного содержания и совершенной художественной формы.

Австрийская народная песенность — основа музыки Моцарта. Музыка Моцарта, как и Гайдна, своими корнями уходит в австрийскую народную песенность; но у Моцарта эти связи с народнопесенными истоками (может быть, не столь прямые и непосредственные, как у Гайдна) сложнее и тоньше. Произведения Моцарта отличаются душевной чуткостью, поэтичностью, тонким изяществом, филигранной отточенностью.

Мелодика Моцарта. Моцарт — один из величайших мелодистов. Простые, легко запоминаемые мелодии Моцарта, сочетающие черты австрийской и немецкой народной песенности и танцевальности с певучестью итальянской оперной кантилены, отличаются богатством внутреннего содержания. Для многих мелодий Моцарта характерны изысканные хроматизмы, задержания при ясной мажорной или минорной ладовой основе и простоте гармонических функций.

Но в музыке Моцарта часто встречаются и мелодии мужественного характера, насыщенные большим драматическим пафосом, заключающие в себе контрастные элементы. Источник мелодического вдохновения Моцарта неиссякаем. Это многократно отмечали выдающиеся музыканты. Н. А. Римский-Корсаков писал в 1897 году своему другу, московскому критику С. Н. Кругликову: «Чистая мелодия, шедшая от Моцарта через Шопена и

Глинку, жива поныне и должна жить, без нее судьба музыки — декадентство»¹.

Роль полифонии. Большое значение в музыке Моцарта имеет полифония, развивающая некоторые стороны баховской полифонии, но на основе новых стилистических принципов венской классической школы, с господством в ней гомофонно-гармонического типа мышления. Новое в полифонии Моцарта, по сравнению с Бахом, связано, главным образом, с характером самих тем, подвергающихся полифонической разработке. Тема любой баховской фуги сама в себе таит необходимость полифонического, имитационного развития. Тема Моцарта (в его симфониях, квартетах, сонатах) большей частью гомофонна по своей природе и представляет собой мелодическую основу музыки гомофонно-гармонического склада. Но в процессе развития тематического материала (большей частью в сонатно-симфонических разработках) Моцарт широко пользуется и полифоническими приемами. В тех случаях, когда произведение или его отрывок задуманы в полифоническом стиле, тема по своему характеру приближается к баховской. Примером может служить знаменитая двойная фуга («Kugle eleison») из Реквиема.

Гармонический стиль. Гармонии Моцарта еще больше оттеняют выразительность и красоту мелодического образа. Как это было свойственно всей музыке XVIII века, они основаны на взаимосвязи главных функций: тоника, субдоминанты и доминанты. Но эти функции используются в музыке Моцарта разнообразно — с употреблением побочных ступеней лада, внутритональных отклонений, сложных для своего времени модуляций. Смелые модуляции и далекие тональные сопоставления в музыке Моцарта неоднократно приводили в смущение его современников и казались им музыкальной дерзостью. При этом гармоническое новаторство Моцарта нигде не сопровождается разрушением основ мажорного или минорного лада; напротив, оно обогащает лад, расширяет его выразительные возможности. Но и самые простые гармонии, основанные на функциях I, IV, V ступеней, кажутся в творчестве Моцарта свежими

¹ А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. 4, М., 1937, стр. 113.

и получают новую жизнь благодаря красивым и изящным мелодиям.

Фактура. Красота музыки Моцарта в огромной степени связана с фактурой его произведений, всегда ясной, прозрачной, тонкой. Безупречность и чистота голосоведения, совершенство формы, каждая деталь которой глубоко содержательна, — все эти свойства музыки Моцарта, наряду с ее высоким артистизмом и поэтической одухотворенностью, придают ей чарующую силу.

ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Моцарт писал оперы на протяжении всей жизни, начиная с одиннадцатилетнего возраста. Но высшие его достижения в области оперного творчества относятся к последнему десятилетию (1782—1791). Моцарт писал оперы разных типов и жанров: зингшпили («Похищение из сераля», «Волшебная флейта»), оперы buffa («Свадьба Фигаро», «Так поступают все»), оперы seria («Идоменей», «Милосердие Тита»). «Дон-Жуан», сочетающий в себе особенности музыкальной трагедии и комедии, не сводится ни к одному из этих типов.

Оперное реформаторство Моцарта. Наряду с Глюком, Моцарт был величайшим реформатором оперного искусства XVIII века. Но, в отличие от него, свою реформу не декларировал теоретически. Исходя из других эстетических предпосылок, Моцарт создал иной тип музыкальной драматургии. Если Глюк стремился подчинить музыку драматическому действию, то для Моцарта, наоборот, музыка являлась основой оперы. В одном из писем к отцу Моцарт писал, что «в опере поэзия должна быть послушной дочерью музыки». Но из этого не следует, что Моцарт не придавал большого значения либретто оперы. Напротив, оперная музыка Моцарта находится в полном единстве с развитием сценического действия.

Отношение к либретто. О том, что Моцарт был чрезвычайно требователен к либретто своих опер, свидетельствуют его высказывания в письмах. Особый интерес представляют в этом отношении письма Моцарта к отцу из Мюнхена в связи с готовившейся там постановкой оперы «Идоменей». Моцарт считал, что текст

оперного либретто должен быть по возможности лаконичным, не затягивающим действие. В своих требованиях Моцарт проявлял изумительное чутье и понимание оперной сцены с ее специфическими закономерностями. Он исходил из соображений драматической художественной правды, сценической целесообразности, несмотря на традиционные условности жанра оперы *seria* в «Идомеене».

Будучи твердо убежден в том, что оперное либретто — это не самостоятельное драматическое произведение, Моцарт настойчиво и упорно добивался полного соответствия его со специфическими задачами музыкальной драматургии при безраздельном господстве музыкального начала¹. Так он работал с либреттистами Стефани («Похищение из сераля»), да Понте («Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан», «Так поступают все»), Шиканедером («Волшебная флейта»). Идя другими путями, чем Глюк, Моцарт добился слияния в неразрывном единстве музыки и драматического действия, соподчинения друг другу всех элементов оперного спектакля.

Соотношение оперных жанров. Как уже было сказано, Моцарт писал оперы в жанрах оперы *seria*, оперы *buffa* и зингшпиля. Но при этом каждый из жанров Моцарт обновлял и обогащал путем привнесения элементов другого жанра и принципов венского классического симфонизма. Так, «Свадьба Фигаро» написана в традициях оперы *buffa*, но не все в ней укладывается в рамки этого жанра, в частности, обе арии графини характерны скорее для оперы *seria*. То же можно сказать о роли Констанцы в «Похищении из сераля» или о партии Царицы Ночи в «Волшебной флейте». Правда, опера *seria* в XVIII веке испытывала кризис, но отдельные ее элементы получили новую жизнь, влившись в другие оперные жанры, что как раз характерно для музыкальной драматургии Моцарта. Оперы *seria* Моцарта «Митридат — царь Понтийский» и «Идомсней» уже утратили свою сценическую жизнь; но они сыграли существенную роль, обогатив его оперы *buffa* и зингшпили, сохраняющие свое значение в репертуаре оперных театров.

¹ В этом отношении эстетика Моцарта близка эстетике Римского Корсакова, утверждавшего, что «опера прежде всего произведение музыкальное».

Вместе с тем стилистическая основа во всех операх Моцарта одна: венский классицизм. Его принципы получили в оперном творчестве Моцарта своеобразное преломление; это сказывается в мелодическом стиле, в возросшей роли оркестра, в приемах развития, особенно в больших ансамблевых сценах и финалах.

Музыкальные характеристики. Одним из высоких новаторских достижений оперной драматургии Моцарта является мастерство музыкальных характеристик действующих лиц, героев оперы. В итальянской опере *seria* музыкальные характеристики героев почти совершенно игнорировались; в опере *buffa* подчеркивались не столько индивидуально-конкретные черты героев, сколько типические. Эти характеристики были своего рода музыкальными «масками» с выработанными приемами выразительности, сопровождавшими однотипных героев и героинь в разных операх. До Моцарта в оперном жанре не было достигнуто единство обобщенного, типического и индивидуального, конкретного в музыкальных характеристиках героев, отсутствовала и многогранность этих характеристик.

Действующие лица в операх Моцарта — не только традиционные типы, но и живые люди, сочетающие в единстве типическое и индивидуально-неповторимое. В этом отношении музыкальный театр Моцарта — высшее достижение реализма в музыкальной драматургии XVIII века.

По поводу мастерства музыкальных характеристик действующих лиц в операх Моцарта писал А. Н. Серов: «Неизъяснимая для *не* художников способность: одною силою творческого воображения совершенно *уничтожать* в себе свое я, переселяться как будто всем существом в другие, совершенно чуждые душе поэта личности, — чувствовать, мыслить, жить за них, — одним словом, создавать совершенно отдельные лица, столько же независимые от поэта и друг от друга, как и действительные, реальные люди, с плотью и кровью — вот что составляет отличительное свойство художника объективного, драматического.

Моцарт в этом отношении, можно сказать, равен Гёте и самому Шекспиру, по крайней мере в числе музыкантов самых гениальных никто, ни даже великий Глук, в этом отношении не может с ним сравниться; — лица опер

mm

Моцарта ... совершенно живые люди, с отдельными, до крайности разнообразными характерами, с тонкими, чисто-индивидуальными оттенками этих характеров»¹.

Не прибегая к лейтмотивам, Моцарт наделяет действующих лиц своих опер мелодическими оборотами, складывающимися в цельный и многогранный образ. Так, [в образе Дон-Жуана подчеркивается его любовь к жизненным наслаждениям, смелость, отвага, решительность; в образе Сюзанны («Свадьба Фигаро») — женская привлекательность, лукавство, ум, хитрость; в образе Базилио — подлость подхалима, коварство. Правдивость и яркая выразительность характеристик достигается сочетанием слова, сценического действия и музыкальных (вокальных и оркестровых) средств.

Музыкальные характеристики действующих лиц в операх Моцарта сохраняют свое значение не только в сольных номерах или дуэтах, но и в некоторых больших ансамблях. В финалах «Свадьбы Фигаро» и «Дон-Жуана», в секстете из «Дон-Жуана» и в некоторых других ансамблях каждый из участников имеет свою интонационную сферу. Создается одновременное сочетание разных музыкальных характеристик в пределах единой архитектурно-стройной ансамблевой сцены.

Однако в некоторых случаях, когда это диктуется сценической ситуацией, Моцарт наделяет единой характеристикой группу действующих лиц, живущих общими мыслями и стремлениями. Такой прием использован, например, в финале первого действия «Свадьбы Фигаро» или в сцене письма из второго действия той же оперы. Сюзанна и графиня, отправляющие графу любовную записку, объединены одним желанием: одурачить графа и наказать его. Поэтому они охарактеризованы одинаковой музыкой.

В некоторых случаях одни действующие лица как бы «заимствуют» характеристику у других. Например, в арии Лепорелло, посвященной описанию любовных походов Дон-Жуана, охарактеризован не только Лепорелло, но и Дон-Жуан. Так гибко и свободно подходил Моцарт к проблеме музыкальных характеристик в опере, являющихся одним из высоких достижений его музыкальной драматургии.

¹ А. Н. Серов. Избранные статьи, т. II. М., 1957, стр. 281—282.

Сюжет комедии Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро», как уже было сказано, был выбран Моцартом по собственной инициативе. И комедия Бомарше, и опера Моцарта заключают в себе социальную идею, направленную против феодальных порядков с их продажной и фальшью. Поэтому комедия Бомарше, вызвавшая столь острую полемику в предреволюционном Париже, была запрещена цензурой в императорской Вене. Правда, в либретто да Понте социальная острота комедии несколько смягчена (исчезла сатирическая сцена феодального суда, изъяты политические монологи Фигаро), что объясняется как цензурными условиями, так и спецификой оперного жанра, но основные сюжетные линии остались, как и противопоставление глупых и развратных господ и умных слуг, одерживающих победу¹.

«Свадьба Фигаро» написана в традициях итальянской оперы *buffa*. В этом отношении типичны сюжет, изобилующий комическими столкновениями, недоразумениями, неузнаваниями, переодеваниями; структура оперы, состоящей из двух действий, завершающихся большими финалами². За исключением финалов, являющихся развернутыми сценами со сквозным музыкальным развитием, опера делится на законченные номера (арии, дуэты, ансамбли), соединенные речитативами *secco* (сухими), исполняющимися в сопровождении фортепиано (в эпоху Моцарта речитативы сопровождал клавесин).

Вместе с тем Моцарт в своей опере вышел за рамки жанра оперы *buffa*, создав в ней реалистическую комедию характеров. Каждое действующее лицо оперы получило в музыке присущую только ему характеристику. Моцарт обнаруживает здесь бесконечное разнообразие и гибкость приемов, иногда раскрывая то наиболее характерные черты данного героя, то подчиняя их общей драматической ситуации.

✓ Так, в образе Фигаро подчеркивается быстрота и решительность действий, находчивость, сообразительность, активность, ловкость; его арии, речитативы, реплики в ансамблях отличаются подвижным темпом, мужествен-

¹ Краткое содержание оперы см. в приложении.

² Четырехактное деление оперы, принятое в некоторых изданиях, неверно и противоречит традиции оперы *buffa*.

шш

ностью, подчас грубоватой простотой. Образ Сюзанны полон обаяния, женственного очарования, лукавства; музыка, характеризующая Сюзанну, тонко и гибко следует за ее действиями, за изменениями в ее настроении. Музыкальный образ Керубино проще: в обеих его ариях (Керубино поет женский голос — меццо-сопрано) он охарактеризован как влюбленный мальчик с пылким сердцем, жаждущий взаимной любви. Сложный образ графа Альмавивы отличается цельностью, несмотря на почти непрерывные переходы от ярости к лести, от угроз к мольбе. Изменчив образ графини: она печальна и грустна, находясь наедине с собой, скорбя по поводу измены супруга; весела, игрива и шаловлива, вступая в союз с Фигаро и Сюзанной против графа. Так же ярки и рельефны музыкальные характеристики Бартоло, Базилио, Марцелины. Несмотря на остроту комедийных положений, вся опера проникнута мягкой поэтической лирикой.

Опера начинается стремительной увертюрой в темпе Presto. Между увертюрой и оперой нет непосредственных тематических связей. Но по общему характеру и стилю она глубоко связана с действием оперы, развивающимся также быстро и стремительно. Увертюра к опере написана в сонатной форме без разработки.

Главная партия увертюры содержит две темы: первая тема как бы вращается быстро вокруг опорного тонического звука, взлетает на квинту и возвращается к исходному звуку:

67 Presto ш. п. увертюры I тема.

Веселая вторая тема главной партии носит фанфарный характер:

68 [Presto] *Вторая т. 17.*

В побочной партии, написанной в доминантовой тональности, есть что-то «долбящее», настойчивое (как настойчив сам Фигаро, добивающийся, несмотря на все препятствия, своей цели):

69 [Presto] *П. П. Точ.*

Та же настойчивость ощущается и во втором элементе побочной партии:

Заключительная партия изящна, грациозна и близка музыке, характеризующей Сюзанну:

3.17.



После небольшой связки сразу наступает реприза, в которой все темы проводятся в основной тональности; кода утверждает эту же тональность на материале главной и связующей партий.

Первое действие, первая картина. Комната в замке графа Альмавивы. Первое действие начинается дуэтом Фигаро и Сюзанны. В начале дуэта их партии контрастны: у Фигаро, измеряющего комнату и произносящего сухие цифры, — отрывистые речитативные реплики, лишь подхватывающие концы фраз оркестровой мелодии; у Сюзанны, любующейся собой в зеркало, — пленительная в своей изящной простоте, грациозная мелодия:

Дуэт Фигаро и Сюзанны

72 [Allegro] Сюзанна

Как я ра-да! Про-сто

пре-лесть, мне со-всем о-на кли-

Но когда Фигаро оставляет свою работу и начинает любоваться Сюзанной, он вторит ее мелодии. Этот дуэт одновременно является сценой с развивающимся действием, в которой вокальная партия Фигаро меняет свой характер в связи с изменением его сценического поведения. Но при этом весь номер сохраняет стройную композицию, объединенную партией оркестра, излагающей вместе с голосами весь тематический материал.

После краткого речитатива следует второй дуэт Фигаро и Сюзанны. Помещение двух дуэтов одних и тех же действующих лиц рядом было нарушением стандартной схемы традиционной оперы. Но в данном случае это диктовалось ходом драматического действия, во имя которого Моцарт отступал от правил. Важно и то, что образы двух главных действующих лиц раскрываются не в их выходных ариях, как это было принято, а в ансамблевых (в данном случае дуэтных) сценах, после которых лишь следует ария Фигаро.

В арии «Если захочет барин попрыгать» Фигаро насмехается над графом, подражая галантным манерам барина-аристократа. Поэтому музыка носит характер изящного менуэта, как бы воспроизводя внешний облик графа:

1 ария Фигаро (Кавати)

V **Allegretto**
Фигаро

ос_ ли за_ хо_ чет ба_ рин по_ пры_ гать, я по_ ды_

гра ю ги_ та_ рой е_ му, я по_ ды_ гра_ ю ги_

та рой е_ му, да, - пусть пляшет он, да, пусть пляшет он!

Но вот Фигаро перестает подражать графу и становится самим собой, и музыка снова характеризует его грубовато-веселый нрав:

74 Presto
Фигаро

Там сме_ лой шут_ кой, но_ вой по_

-гуд- кой, тут ку- ла- ка- ми, там ту- ма-

-ка- ми, но о- сто- рож- ным на- доб- но

быть, да на- до быть.

cresc. *f*

Быстроте действия оперы способствует частое чередование контрастных сцен. На смену легким, ловким, молодым Фигаро и Сюзанне приходят Бартоло и Марцелина. Ария Бартоло, мечтающего о мести Фигаро, типична для басовых буффонных партий, в ней есть напускная важность. Музыкальные средства арии Бартоло очень просты и традиционны: сопоставление больших интервальных скачков (на октаву вниз в данном

случае) и вокальной скороговорки с многократным повторением одного звука (типа *parlando*).

Музыкальные характеристики отрицательных типов в опере «Свадьба Фигаро» более традиционны и одно-сторонни по сравнению с характеристиками положительных героев. Исключение составляет, пожалуй, характеристика графа.

После комической сцены перебранки Сюзанны и Марцелины и ухода последней вбегает юный Керубино. Ария Керубино «Рассказать, объяснить не могу я» носит взволнованный, возбужденный характер, что создается быстрым темпом, ритмически остигнутым пульсирующим движением в оркестровом сопровождении повторностью кратких ритмических фигур в вокальной партии, похожих на возбужденную, эмоционально повышенную речь. Мелодия этой арии родственна главной партии первой части соль-минорной симфонии Моцарта.

Так в действие оперы постепенно включаются все персонажи — каждый со своей индивидуальной характеристикой. Следующий после арии Керубино музыкальный номер — трио.

Как и другие ансамбли оперы, трио это — комическая сцена, во время которой Керубино сидит в кресле, накрытый покрывалом, чтобы граф его не увидел, а граф спрятался за креслом, не желая встретиться с Базилио; но граф вскакивает, когда слышит от Базилио, что Керубино влюблен в графиню. Здесь и начинается трио.

Каждый из участников этого ансамбля сохраняет свою характеристику. Полны гнева, негодования фразы графа, грозящего прогнать Керубино:

75 *Allegro assai*
Граф

Что я слышу! Э. тот

p

Музыка в партии Сюзанны, попавшей в трудное положение, полна волнения:

V 77 [Allegro assai] Сюзанна

Тре- пе- шу я, серд- це
бьется! Тяжело и страшно мне!

И все это соединяется в стройный по своей композиции ансамбль, в котором сочается драматическая действенность и композиционная завершенность.

Первая картина оперы заканчивается знаменитой арией Фигаро «Мальчик резвый», обращенной к Керубино, которого граф в наказание отсылает в полк. Ария написана в форме рондо, что соответствует содержанию текста, неизменно возвращающегося к одной мысли, как к рефрену («Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный, Адонис, женской лаской прельщенный, не довольно ль вертеться, кружиться, не пора ли мужчиною быть?»). В ней выдержан характер живого, бодрого марша, рисующего и активную мужественность самого Фигаро, и бранную славу, которая ждет юного Керубино в полку.

Маршеобразный характер придают рефрену фанфарные интонации на словах «не довольно ль вертеться, кружиться» и пунктирный ритм.

В эпизодах музыка следует за текстом: она то грациозна там, где Фигаро советует юному пажу отказаться от духов, помады и цветов (выразительная оркестровая партия с трелями и быстро бегущими вниз гаммами подчеркивает иронический тон арии), то приобретает характер военного марша на словах «Будешь воинном суровым, и усатым, и здоровым». Оркестровое заключение арии представляет собой также бодрый марш с фанфарными звучаниями медных инструментов.

Вторая картина первого действия происходит в покоях графини, грустящей по поводу измены супруга. Лирическая, полная тоскливого чувства ария графини представляет контраст ко всему предшествующему. Несмотря на мажорный лад (ми-бемоль мажор), придающий арии характер светлой, спокойной лирики, нисходящие секундовые интонации с задержаниями наряду с медленным темпом вносят элемент грусти:

Ария графини Ез. див.

Larghetto
Графиня

78

Бог люб-ви,

сжал-ся и внем-ли воп-лям



С появлением Сюзанны и Фигаро, а затем Керубино возвращается безудержное веселье, живой темп и легкость. По просьбе Сюзанны и графини Керубино поет романс «Сердце волнует жаркая кровь», в котором выражена вся нежная страсть влюбленного мальчика. Красота и плавность мелодии сочетается с богатством модуляционной техники; частая смена тональностей в пределах основного си-бемоль мажора еще больше усиливает эмоциональную выразительность мелодии.

Далее следует ария Сюзанны, одевающей Керубино в женское платье; трио Сюзанны, графини и графа; дуэт Сюзанны и Керубино, в конце которого Керубино высккивает в окошко, а Сюзанна запирается в комнате, где только что он был.

Начинается большой финал первого действия, являющийся центральной, узловым сценой оперы. В нем принимают участие все действующие лица оперы (кроме Керубино), постепенно прибывающие. Наряду с увеличением количества голосов (финал начинается дуэтом, кончается септетом), нарастает и темп.

В финале столкновение противостоящих друг другу действующих сил достигает наибольшей остроты. Здесь нет деления на номера, чередующиеся с речитативами, весь финал — это большая динамическая сцена со сквозным музыкальным развитием. По структуре его можно уподобить сюите: с появлением нового действующего лица или с поворотом действия меняется и характер музыки, что приводит к следованию друг за другом различных контрастных, относительно завершенных эпизодов, соответствующих данному моменту действия. Внутри эпизодов применяются приемы симфонического развития, идущие от инструментальной музыки.

Начинается финал бурной дуэтной сценой графа и графини. Он хочет взломать дверь комнаты, где, по

его мнению, находится Керубино, она умоляет его не делать этого. Это первый эпизод. Фразы графа полны ярости и гнева, фразы графини — страха и смятения:

79

Allegro di molto
Граф

Ария графа в-дес (во жар-ка)

Вы хо-ди, мальчиш-ка

f *sf* *sf* *sf*

дерз-кий, мной на-ка-зан бу-дешь

sf *sf* *sf* *sf*

Графиня

ты! О, су-пруг мой, у-спо-

Графиня

-кой-тось, вы вну-ша-е-те мне

cresc.

страх, вы вну-ша-е-те мне

f *p*

страх! Вы вну-ша-е-те мне страх!

cresc. *f*

Внезапно дверь открывается, и из комнаты вместо Керубино выходит Сюзанна. Граф и графиня крайне удивлены, Сюзанна иронизирует над графом. Это — второй эпизод финала, представляющий собой уже трио. Музыка в сочетании с текстом выражает легкую насмешку, смешанную с удивлением (см. пример 80 а).

Сюзанна и графиня в страхе за судьбу Керубино. Это — третий эпизод финала (см. пример 80 б):

Сюзанна (насмешка) В

80а Allegro con moto

Сюзанна

p

что же? Че- му у- ди-

- влять- ся? Су- пруг о- скор- блен- ный, без-

- жа- лост- ный мсти- тель, со- пер- ник пред

ва- ми те- перь пред- сто- ит! Со-

пер. ник пред ва. ми те. перь пред. сто. ит!

mf *p*

Мерцет В

806 Allegro
Графиня

Сю. зан. на! От стра. ха у-

Сюзанна

-мру я сей. час! О, будь. те по-

-кой. ны, спа. сан бед. ный паж!

Сюзанна и графиня в легкой скороговорке укоряют графа в его безумной ревности:

[Allegro]
Графиня, Сюзанна

81

Не сто. ит про. ще. нья та. ка. я ви. на!
_на! Да, вся ва. ша рев. ность бе. зу. мьем бы на!

С появлением Фигаро наступает четвертый эпизод финала. Трио превращается в квартет. Фигаро весело предлагает начать свадебный праздник. Музыка этого эпизода (особенно вначале) воспроизводит игру музыкантов, приглашенных на праздник:

Allegro con spirito

82 Фигаро

*pp на празднике.
Появление Фигаро!*

Дав.

но о жи да ют уж нас му зы кан ты,

Граф останавливает Фигаро, ехидно задавая ему вопрос о записке, в которой Фигаро предупреждает графа о свидании графини с неизвестным мужчиной. Фигаро притворяется, что ничего не знает о записке, графиня с Сюзанной стараются помочь ему выйти из затруднительного положения. Все это составляет следующий, пятый, эпизод финала, музыка которого носит юмористический характер:

83 Andante
Граф

Объ яс ни те, друг мой

Фи га ро! Э то что здесь за пи сь мо?

Фигаро

Я не зна-ю!

Я не зна-ю!

Шестой эпизод связан с появлением нового действующего лица: садовник Антонио, неся в руках разбитый горшок гвоздики, взволнованно рассказывает, что из окошка выпрыгнул человек, который упал на этот горшок и разбил его. Граф хочет узнать, кто этот человек. Фигаро, чтобы выручить Керубино, берет вину на себя. Быстрый темп (*Allegro molto*), перебивающие друг друга голоса, вступающие то вместе, то порознь, бурлящие, непрерывные триольные фигуры в оркестровом сопровождении, резкие смены *forte* и *piano* — все это в сочетании со сценической ситуацией создает комическое впечатление:

Появление Антонио

84 *Allegro molto*
АНТОНИО

Из о-кош-ка, что в сад здесь вы..

Сюзанна
Графиня

Ну, вы-ру-чай нас.

Граф

Вэ- том месте?

Антонио

ты у- пал! Да!

Комичны нисходящие хроматизмы в том месте, где Фигаро притворяется хромым после прыжка:

[Allegro molto]

85. Фигаро

Пры- гнул я, но- гу здесь по- вре- дил.

Антонио показывает бумагу, которую во время прыжка уронил Керубино. Если прыгнул Фигаро и бумага была у него в кармане, он должен знать ее содержание. На помощь Фигаро приходят графиня и Сюзанна. Они подсказывают Фигаро, что эта бумага — приказ об отправлении Керубино в полк.

Весь этот эпизод, в котором обыгрывается документ Керубино, представляет собой новый, седьмой, эпизод финала. После стремительного темпа предыдущего

эпизода с его напористой музыкой наступает умеренный темп, позволяющий ясно и отдельно скандировать текст, музыка носит вкрадчивый характер:

F *жизнь*

*с Давидом Шенкман (музыка)
Островским)*

80 Andante

Антонио

Зна_чит, ты и по_те_рял бу_ ма_ гу э_ ту,

Граф

Что

Граф

там? Дай по_смот_ реть!

Антонио

Фигаро

прыг_нул?

Ох, по_ пал_ ся я, ох, по_

Сюзанна
Графиня

Фи. га. ро, что же ты? Вы. ру. чай нас!

Фигаро

. пал. ся я!

С приходом Марцелины, Базилио и Бартоло происходит резкий поворот действия и начинается последний, восьмой, эпизод финала, представляющий собой септет. Трое посетителей пришли требовать у графа суда над Фигаро, который подписал договор о том, что он вернет Марцелине в срок денежный долг, в противном же случае женится на ней.

В этом последнем ансамбле образуются две противостоящие друг другу группы действующих лиц: на одной стороне Марцелина, Базилио и Бартоло, к которым скоро присоединяется граф, разобравшийся в предъявляемом иске; на другой стороне Сюзанна, графиня и Фигаро. Каждая из этих групп имеет свою музыкальную характеристику. Все соединяется в стройный ансамбль, темп которого постепенно ускоряется, заканчиваясь *Prestissimo*. Весь заключительный ансамбль напоминает последнюю часть симфонического цикла. Такая аналогия тем более правомерна, что в этом последнем ансамбле есть и тональная завершенность: финал действия начинается и заканчивается в ми-бемоль мажоре.

Таким образом, Моцарт сочетает в этом замечательном финале драматичность (гибко следуя в музыке за развитием действия, за всеми его поворотами и изгибами) с логикой собственного музыкального развития, с закономерностями, свойственными инструментальным циклическим формам.

Первая картина второго действия оперы состоит из ряда следующих друг за другом номеров-сцен, каждый из которых является новым поворотом действия. Это — дуэт графа и Сюзанны, где она разыгрывает графа, назначая ему свидание в саду; ария графа, случайно узнавшего о проделках Сюзанны, речитатив и секстет после суда над Фигаро, где неожиданно выясняется, что Марцелина — мать Фигаро, а Бартоло — его отец; ария графини, тоскующей по поводу измены супруга; дуэт графини и Сюзанны («дуэт письма»), где Сюзанна под диктовку графини пишет графу записку, призывающую его на свидание; хоры, марш, танец, речитативы, представляющие собой большую сцену, во время которой графу передано любовное послание, написанное рукой Сюзанны.

Центральными в драматургии этого действия являются секстет и «дуэт письма». В секстете участвуют Фигаро, граф, Марцелина, Бартоло, судья дон Курцио, Сюзанна. Как и многие другие ансамбли в операх Моцарта, этот секстет перерастает в сцену с развивающимся действием. Вначале Бартоло и Марцелина нежно обнимают Фигаро, узнав в нем вновь обретенного сына; граф и Курцио удивлены неожиданным поворотом дела. Поэтому здесь два интонационных комплекса, характеризующих, с одной стороны, любящих родителей, с другой — удивленных свидетелей; первый — мелодически рельефен, второй — отличается речитативным характером:

87 Allegro moderato
Марцелина

Сын по-те-рян-ный, же.

лан_ ный, на_ ко_ нец те_ бя на_

Фигаро

шла я. Мой о тец, нам под_твер_

Фигаро

ди те: при_ зна_ е_ те вы ме_

Бартоло

ня? Со вест_ь мне ве_ лит при_

..з_нать_ ся; ты дей_ стви_ тель_ но мой

Дон Курцио

И от_ ца вдруг, и мать на_

Бартоло Граф

сын! У_ див_ лен я!

_ шел он! Свадь_ бе, зна_ чит, не бы_ вать;

По_ ра_ жен я! Вот че_ го ни_ как не ждал!

Третья музыкальная характеристика появляется с приходом Сюзанны. Сначала происходит недоразумение: Сюзанна, видя Фигаро в объятиях Марцелины, дает Фигаро за мнимую измену пощечину, но узнав правду, становится нежной и ласковой. Эта внезапная

перемена тонко передана в музыке. В первом случае партия Сюзанны с острым пунктирным ритмом, энергичными, настойчивыми мелодическими оборотами выражает гнев оскорбленной женщины:

66 [Allegro moderato]
Сюзанна *p*

Я от злобы задыкаюсь!
Я от злобы задыкаюсь от злобы задыкаюсь!

Во втором — мягкая, плавная, пластичная мелодия выражает полноту счастья:

80 [Allegro moderato]
Сюзанна

Забь ты со мне нья, во
- сторг, у по енть е, сер дец е ди
- не нье нам сча стье су лят.

Так, на протяжении одного небольшого ансамбля развивается действие, происходит перелом в настроении, что придает ансамблю характер сцены, а не просто законченного оперного номера.

В «дуэте письма» сначала Сюзанна под диктовку графини пишет любовное послание графу с вызовом на свидание, а затем, во второй половине дуэта, они обе читают написанное. Здесь нет дифференциации характеристик: обе женщины преследуют одну цель. Этот номер представляет собой лирический романс для двух женских голосов с нежной, пленительной мелодией:

5(а)

Дуэт Сюзанна и Графиня

90 Allegretto Сюзанна

На го-пос...

Графиня

Жду, лишь толь-ко ве-те-ро-чек...

Сюзанна

Ве-те-ро-чек...

Графиня

ве-ать но-ченькой на-чнет,

Сюзанна

ве - ить но - ченькой на - чнет...

Плавная мелодия в шестидольном размере ($\frac{6}{8}$) равномерное сопровождение, а также движение голосов в терцию во второй части дуэта придают ему баркарольный характер.

Вторая картина второго действия оперы начинается трогательной миниатюрной арией (правильнее было бы ее назвать ариеттой) дочери садовника Антонио — Барбарина, ищущей булавку, которую она уронила в траву; этой булавкой было приколото письмо, написанное графу Сюзанной и графиней, ее же Барбарина должна была вернуть Сюзанне по поручению графа. В выразительнейшей мелодии этой арии раскрывается наивно-детский облик девочки:

91 Andante
Барбарина

Ариетта Барбарина

У - ро - ни - ла! По - те - ря - ла... Где те - перь е - е най - ти? Где те - перь е - е най...

-ти! Не най-ти мне!

Не най-ти мне! У-ро-ни-ла, по-те-

-ря-ла, не най-ти о-е те-перь!

Вся эта картина (до финала) состоит из одних арий, связанных друг с другом речитативами. Так по очереди сменяются действующие лица и, наконец, в финале они все соединяются.

Ария Фигаро (третья) и ария Сюзанны занимают важное место в драматургии действия и вносят новые штрихи в характеристику этих главных героев. Фигаро, зная о записке, адресованной Сюзанной графу, обуреваем ревнивыми чувствами. В арии («Мужья, откройте очи») он обращается к мужчинам с предостережением не верить женщинам, бояться их коварства. Строение мелодии, имеющей речитативный характер,

настойчиво «долбящие» фигуры оркестрового сопровождения, многократные повторения одной короткой интонации, вокальная скороговорка, скользящие хроматические ходы в голосе — все это выразительные приемы, передающие возбуждение, обиду, горькую иронию и одновременно легкую насмешку.

Сюзанна, переодетая в платье графини, поддразнивая подслушивающего Фигаро, в своей арии призывает графа на свидание. В арии Сюзанны раскрываются новые черты ее образа: уменье хитростью и притворством казаться нежной и мягкой. Эта ария, написанная в ритме сицилианы, представляет собой образец чистой, обаятельной лирики:

16(8)02 Andante Сюзанна 2 Ария Сюзанны (скороговорка)

При - ди, мой ми - лый друг, в мо - и объ - я - тья!

Ти - хо - те - бе „люб - лю“ хо - чу ска - зать я.

Наступает финал оперы, значительно отличающийся от финала первого действия. Там действующие лица постепенно включались в ансамбль; с появлением каждого действующего лица менялся характер музыки и образовывалась сюитная структура. Здесь же нет такого постепенного увеличения количества голосов; действующие лица приходят и уходят, часто в течение одного музыкального эпизода меняются местами, после

дуэта следует квартет, затем соло, снова дуэт и т. д. Лишь весь финал заканчивается общим ансамблем. Музыкальные эпизоды большей частью переходят друг в друга непосредственно, без паузы. Поэтому, если финал первого действия, являясь большой сценой, вместе с тем состоит из ряда отдельных законченных построений, то финал оперы в этом отношении более монолитен.

В нем целый ряд комических недоразумений разрешается, в конце концов, ко всеобщему благополучию и счастью. Недоразумения вызваны тем, что графиня и Сюзанна поменялись платьями, отчего граф и Фигаро не узнают их и принимают одну за другую. Но и Керубино, принимающий графиню за Сюзанну, добивается у нее благосклонности. Это видит граф, пришедший на свидание с Сюзанной. Он намеревается ударить Керубино, но пощечина достается не Керубино, который успел скрыться, а подвернувшемуся Фигаро.

Таков первый эпизод финала; тема его, как бы изображающая осторожные шаги Керубино, а потом графа, приближающихся к графине и принимающих ее за Сюзанну, носит вкрадчивый характер:

тихо 93 Andante Керубино

По - ти - хонь - ку при - бли -

... жать - ся ста - ну в тем - но - те ... я к ней!

Графиня

Ес - ли граф сей - час здесь

бу - дет, не дож - дать - ся мне до - бра

В следующем эпизоде граф, принимая графиню за Сюзанну, объясняется в любви своей собственной супруге, а Сюзанна и Фигаро издали наблюдают эту сцену, причем Фигаро, принимающий графиню за Сюзанну, так же как и граф, оказывается одураченным.

Фигаро остается один, к нему подбегает Сюзанна, одетая в платье графини. Фигаро, считая, что говорит с графиней, рассказывает ей об ухаживаниях ее супруга за Сюзанной. Тут же по голосу он узнает Сюзанну, но притворяется и, чтобы ее проучить, говорит ей о своей страстной любви. Возмущенная Сюзанна, думая, что Фигаро обращается с любовными речами к графине, дает ему несколько пощечин, которые он принимает с удовольствием. Вся эта взаимная игра сопровождается музыкой скерцозного характера, передающей комизм положения:

94 Allegro di molto Сюзанна

Эй, Фи - га - ро!.. Мол -

Фигаро

чи - тел.. Как, э - то вы, гра -

фи - ня! При - шли сю - да вы кста - ти,

cresc. *f* *p*

Лишь в моментах любовных признаний Фигаро музыка становится лирически напевной:

(6) **[Allegro di molto]** *3-я сцена Фигаро (признание)*

95 Фигаро

Здесь у ва - ших ног я! Ог -

нем пы - ла - ет серд - це, о, сжа - лись над стра -

p *f* *p*

f *p*

- даль_цем! Вам из_ме_нил су_пруг!

Наконец, Фигаро открывает Сюзанне секрет: он узнал любимый, знакомый голос. Оба счастливы и в нежном дуэте выражают свою радость:

1/2 (2)

Andante
Фигаро

У спо_кой_ся ско_ре_е, мой

ан_гел, я уз_нал го_лос ми_лый, зна_

_ко_мый, я у_знал неж_ный твой го_лос,

Появляется граф, ищущий Сюзанну. Тут Фигаро, чтобы разыграть графа, с нарочито преувеличенной аффектацией изливает свою страсть мнимой графине. Граф в ужасе сзывает людей, чтобы при всех обличить Фигаро в коварстве и наказать его. Но из беседки выходит настоящая графиня, снимающая маску. Все поражены этой неожиданностью, а граф вынужден просить у своей супруги прощения. Веселым ансамблем кончается опера.

«ДОН-ЖУАН»

Опера «Дон-Жуан» целиком не принадлежит ни к одному из существовавших в ту эпоху оперных направлений. В ней синтезируются музыкальная трагедия и комедия, но в новом музыкально-театральном качестве. Моцарт, назвав оперу «*dramma giocoso*» («веселая драма»), хотел подчеркнуть тем самым драматическую сущность своего произведения. По психологической глубине и силе выражения человеческих страстей Моцарт достигает в «Дон-Жуане» шекспировских масштабов. Опера «Дон-Жуан» была одним из любимейших произведений Чайковского, который писал в своей критической статье: «...оперы его (Моцарта. — Б. Л.) и... «Дон-Жуан» в особенности, преисполнены высочайших красот, полных драматической правды моментов; мелодии его как-то особенно обаятельно-изящны; гармония — роскошно богата, хотя и проста. Но кроме всего этого Моцарт был неподражаемым мастером в отношении музыкальной драматической характеристики, и ни один композитор кроме него не создавал еще таких до конца выдержанных, глубоко и правдиво задуманных музыкальных типов, как Дон-Жуан, донна Анна, Лепорелло, Церлина... В ансамблях, в сценах, где развивается драматическое движение пьесы, он дал недостижимые образцы музыкального творчества. В особенности полны глубокого трагизма все сцены, где является донна Анна, эта гордая, страстная, мстительная испанка. Раздирающие крики и стоны ее над трупом убитого отца, ее ужас и жажда отмщения в сцене, где она встречается с виновником своего несчастья, — все это передано Моцартом с такою захватывающей силой, что подстать к нему по глубине производимого впечатления разве

только лучшие сцены Шекспира. В противоположность к мрачному облику донны Анны, сколько грации, непосредственности чувства вложил Моцарт в свою Церлину! Как мастерски, как цельно вылился у него Лепорелло в самых разнообразных ситуациях! Наконец, сколько блеска, чувственной красоты, увлекательной веселости в партии самого Дон-Жуана!»¹.

Сочетая в «Дон-Жуане» трагедийное и комедийное начала, Моцарт наделил действующих лиц своей оперы соответствующими музыкальными характеристиками в зависимости от их драматургической функции. К трагедийным образам относятся Командор, донна Анна, дон Оттавио, донна Эльвира; к комедийным — Лепорелло, Мазетто, Церлина. В образе Дон-Жуана сочетаются оба начала.

Опера состоит из двух действий, каждое из которых основано на чередовании контрастных сцен. Опера обрамляется музыкой, характеризующей мрачный, трагический образ Командора (вступление к сонатному allegro увертюры и финал второго действия).

Темой Командора начинается увертюра к «Дон-Жуану»:

Тема Командора / уверт.

Andante

¹ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 125—126. Краткое содержание оперы см. в приложении.

Тяжелые трагические аккорды в ре-минорной тональности в сочетании с остинатным ритмом, синкопами, завывающими восходящими и нисходящими гаммообразными ходами скрипок создают впечатление чего-то зловещего, рокового.

Теме, связанной с образом Командора, противопоставляется сонатное allegro — полное жизни и огня, характеризующее комедийную сторону спектакля. Контраст между вступительными Andante и Molto allegro предопределяет развитие музыкально-сценического действия, в котором чередуются, сталкиваются, перекрещиваются трагические и комические сцены. Главная и побочная партии сонатного allegro увертюры по характеру мало контрастны. Они обе воплощают жизнелюбивый образ Дон-Жуана, ищущего вечных наслаждений, и буффонный образ Лепорелло:

5) *главное партия*

98a **Molto allegro**

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system is marked 'p' (piano) and 'Molto allegro'. It features a treble clef with a few notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the accompaniment with some melodic lines in the treble. The third system features a forte (f) dynamic and more complex rhythmic patterns in both staves.

1(6)

побочная партия

986 *Molto allegro!*

Контраст в увертюре создается не столько между главной и побочной партиями сонатного *allegro*, сколько между *Allegro* в целом и вступлением. Правда, побочная партия содержит внутренний контраст между ее двумя элементами: активным, волевым — и легким, порхающим. Это дробление темы на два контрастных элемента дает повод строить разработку главным образом на развитии темы побочной партии. Увертюра не имеет самостоятельного заключения и останавливается на доминанте новой тональности фа мажор, которой начинается первое действие. Этим Моцарт подчеркивает непосредственную связь увертюры с действием оперы.

Одним из высочайших достижений моцартовской драматургии является интродукция первого действия, в которой дается экспозиция четырех действующих лиц: Дон-Жуана, донны Анны, Лепорелло и Командора.

Следует подчеркнуть, что Дон-Жуан впервые появляется в опере не с выходной арией, а в ансамблевой сцене интродукции, сразу вводящей зрителя в центр событий. Дон-Жуан — сложный образ, и вся его противоречивая натура раскрывается в первых же сценах оперы. Он жизнелюбив, отважен, галантен, находчив и одновременно хитер, способен действовать предательским образом. Он может притворяться, с одними быть грубым и холодным, с другими — ласковым и нежным. Отрицательный персонаж, заслуживший справедливое возмездие, он вместе с тем привлекателен своей кипучей жизненной энергией, блеском.

В другом плане образ Лепорелло — всегда одинаковый, всегда остающийся самим собой. Это — комедийный персонаж, и в его музыкальной характеристике сохраняются особенности басовых партий оперы *buffa*. Вокальная партия Лепорелло характерна скороговоркой типа *raglando*, многократными «долбящими» повторениями одной короткой фразы, полуречитативным складом ме-

лодии. Все эти средства применяются уже в самом начале интродукции, где Лепорелло бродит около дома донны Анны, жалуясь на тяжелую службу у Дон-Жуана:

Allegro molto
Лепорелло *Алексей Александрович*

Ночь и день из-воль слу- жить, от-ды-
-ха се-бе не знать, дождь и
во-тер вы-но-сить, дур-но есть и пло-хо
спать!

Одновременно с буффонной речью Лепорелло звучит возбужденная, полная драматической экспрессии сцена донны Анны и Дон-Жуана, ворвавшегося ночью в ее дом: не давая ему убежать, донна Анна сзывает на помощь слуг. Эта бурная сцена внезапно прерывается появлением Командора, пришедшего на шум. Начинается поединок, в результате которого Дон-Жуан убивает Командора. Все происходит с необычайной быстротой и стремительностью. В музыке поединка тональность (ре минор), ритм, гармонические последовательности почти те же, что и в трагической теме Командора во вступлении к увертюре, а взлетающие гаммообразные пассажи прозвучат позднее, в конце оперы, где статуя Командора увлекает Дон-Жуана в преисподнюю. Так создается единый образ Командора, олицетворяющий идею возмездия.

Интродукция заканчивается редко встречающимися в операх трио низких мужских голосов: Дон-Жуана, Лепорелло и умирающего Командора. Низкие тембры голосов, минорный лад (фа минор), тихая звучность, равномерное триольное движение в оркестровом сопровождении (несколько напоминающее первую часть «Лунной» сонаты Бетховена) придают музыке сумрачный колорит:

100 *Andante*
Дон-Жуан

Вот хра...

Командор

Ах, на по-мощь! Ах, ско...

Лепорелло

О, зло...

pp *simile*

-брец наш у - ми - ре - от, вме - сто
 -ре - е! я у - бит ру - кой зло -
 -дей - ство! у - жас,

с кро - вью жизнь те - ря - ет,
 -де - я... кровь
 у - жас!

Обратим внимание на тональную завершенность интродукции, начинающейся и кончающейся единой тонической опорой *фа*. Движение от *фа* мажора в начале к *фа* минору в конце интродукции передает сгущающийся трагизм этой сцены.

Интродукция непосредственно переходит в краткую речитативную сцену Дон-Жуана и Лепорелло, на мгновение переводящую действие в комедийный план. Но

появление донны Анны и донна Оттавио и их сцена над телом убитого Командора развивает трагическую линию оперы. Донна Анна скорбит, дон Оттавио ее утешает, они дают друг другу клятву мстить за пролитую кровь отца. Тональность ре минор связывает эту сцену с темой Командора и со сценой поединка в интродукции, создавая таким образом единую тональную сферу для трагической линии оперы. И в дальнейшем образ донны Анны связан преимущественно с этой же тональностью.

Таким образом, первая картина оперы трагедийна по содержанию. Во второй картине первого действия появляется новый трагический персонаж: донна Эльвира, брошенная Дон-Жуаном. Она разыскивает Дон-Жуана, желая отомстить ему за измену. Вся вторая картина состоит из трех арий: двух арий донны Эльвиры, между которыми — ария Лепорелло «со списком».

Обе арии донны Эльвиры¹ носят несколько традиционно-оперный характер, что сближает донну Эльвиру с традиционными персонажами оперы *zegia*; эта близость усугубляется применением в ариях колоратурных пассажей. Общая тональность ми-бемоль мажор контрастирует с ре-минорной тональностью донны Анны.

Первая ария, по сравнению со второй, более органично включается в драматическое действие, тем более что она фактически представляет собой трио: скрытые от донны Эльвиры Дон-Жуан и Лепорелло иронизируют по поводу ее душевных излияний.

Между ариями донны Эльвиры, как было сказано, находится знаменитая ария Лепорелло. Разворачивая перед донной Эльвирой огромный список любовниц Дон-Жуана, Лепорелло рассказывает ей о похождениях своего господина.

Первая часть арии — это наиболее законченная портретная характеристика Лепорелло как буффонного персонажа. Об этом говорит полуречитативный склад вокальной мелодии с характерной скороговоркой, в которой каждый слог текста приходится на один звук мелодии, а также оживленный характер оркестрового сопровождения, достаточно самостоятельного и раскрывающего комедийность ситуации:

¹ В некоторых постановках вторая ария донны Эльвиры опускается или переносится во второе действие.

3 (6)

Армия со стисками (1-я часть)

101 Allegro
Лепоралло

Vocal line: Вот из _

Piano accompaniment: *p*

Vocal line: _воль _ те! Ка _ та _ лог всех кра _

Vocal line: _ са _ виц я для вас, так и быть, уж от _

Vocal line: _ кро _ ю он со _ ста _ влю и мо _

Vocal line: _ о _ ю ру _ ко _ ю; вот г ля _

ди - те, сле - ди - то за мной!

Вторая часть арии, носящая менуэтный характер, своей галантностью и благодаря изысканно-томным хроматизмам воссоздает не столько образ самого Лепорелло, сколько образ его господина:

3 (2) 102

Andante con moto
Лепорелло

*Ария со списком 104
II часть (менуэт)*

Он в блон - дин - ке це - нит скром - ность,

ти - хий нрав и без - мя - теж - ность,

Но образ Дон-Жуана здесь дан в преломлении через рассказ-арию Лепорелло, характеристика которого сохраняется. Это особенно заметно в моментах вокальной скороговорки на многократно повторяющемся слове «миньятурным» или в самом конце арии, а также в несколько насмешливо-ироническом тоне всей второй половины арии. Так простыми средствами Моцарт создает

сложный образ, в котором сочетаются характеристики Лепорелло и Дон-Жуана¹.

Если в первых картинах оперы единственным комедийным персонажем был Лепорелло, то в третьей картине, с появлением Мазетто и Церлины, комедийная линия спектакля полностью вступает в свои права. На лужайке крестьяне и крестьянки веселятся, развлекаясь танцами и песнями. Эта сцена представляет собой самостоятельный небольшой номер — дуэт Церлины и Мазетто, сопровождаемый хором, который подпевает их песне.

На праздник приходят Дон-Жуан и Лепорелло. Отправив Мазетто и приказав Лепорелло увести крестьян в свой замок, Дон-Жуан остается с поправившейся ему Церлиной. Эта сцена заканчивается знаменитым дуэтом Дон-Жуана и Церлины «Ручку мне дашь свою ты». Нежную ласковую мелодию в дуэте начинает Дон-Жуан:

103 *Andante*
Дон - Жуан

Дуэт Дон Жуана и Церлины

Ручку мне дашь свою ты, скажешь на веки: да!

p *cresc.*

Счастья лови ми - ну - ты, и - демско - рей ту - да.

Церлина вторит ему той же мелодией. Такова первая часть дуэта. Во второй части («На век соединимся») оба

¹ Аналогичный пример мы видели в первой арии Фигаро («Если захочет барин попрыгать»), сочетающей характеристику Фигаро и графа.

голоса (баритон и сопрано) сливаются в совместном дуэтом пении, исполняя новую жизнерадостную мелодию!

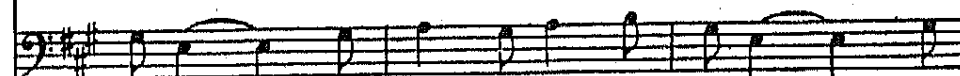
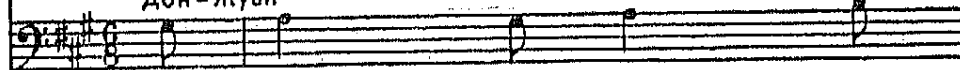
12.

104 [Andante]

Церлина



Дон-Жуан



Таким образом, двухчастная структура этого дуэта соответствует сценической ситуации: Церлина вначале отказывается пойти с Дон-Жуаном, затем соглашается.

Внезапное появление донны Эльвиры разрушает планы Дон-Жуана. В энергичной арии она предостерегает Церлину от опасности его обольщений и уводит ее. Донна Эльвира на протяжении всей оперы преследует Дон-Жуана, разоблачая его безыравственные поступки. Она убеждает донну Анну и донна Оттавио не верить Дон-Жуану. Так возникает квартет, во время которого донна Анна по голосу узнает в Дон-Жуане убийцу своего отца. Чувство мести, охватывающее донну Анну, передано в ее арии с потрясающей силой драматической выразительности. Твердость, решительность в мелодии, развивающейся по восходящим секвенциям, тремоло и тираты в оркестровом сопровождении придают этой взволнованной арии характер героической действенности:

(2) Tr.

105 Andante
Донна Анна

те - перь нам из -

- вест. но, кто был со - бла -

Эни-тель, сра-жен кем бес-чест-но мой

ми-лый, мой ми-лый ро-ди-тель,

В обоих эпизодах (ария написана в форме рондо), контрастирующих с рефреном, выражаются страдания донны Анны:

8.

106a [Andante]

Донна Анна

При-пом-ни-то

серд-це, что

би - пось лю -

This system contains the first line of the musical score. It features a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The lyrics "би - пось лю -" are written below the notes. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line with a long melisma line.

- бовь - ю, тот

This system contains the second line of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "- бовь - ю, тот". The piano accompaniment maintains the same rhythmic and harmonic structure as the first system.

сад о ба -

This system contains the third line of the musical score. The vocal line has the lyrics "сад о ба -". The piano accompaniment continues with the established pattern.

- грен - ный род -

This system contains the fourth and final line of the musical score. The vocal line concludes with the lyrics "- грен - ный род -". The piano accompaniment concludes with the same rhythmic and harmonic elements.

но ю, род но ю мне кро вью

1065 [Andante]
Донна Анна

При помни то сер дце, при помни тукровьты

Но даже в страдании чувствуется решимость женщины мстить пролитую кровь. Так полностью вырисовывается трагически величавый облик донны Анны, вырастающий до степени обобщения шекспировской силы.

Дон-Жуан ищет новых развлечений. Он задумал устроить у себя в замке праздник и пригласить на него всех здешних красавиц, о чем он и поет в арии, известной под названием «арии с шампанским». Эта ария полна жизненной энергии, бурного веселья и огненного темперамента. Такой характер создается благодаря стремительному темпу, фанфарным интонациям и непрерывному движению музыки:

1/3 (7/8) Presto
107 Дон-Жуан

Что бы ки пе ла кровь го ря че в,

Арии с шампанским

ты ве-се-ле-е празд-ник у-строй!

Следующий номер представляет собой сцену между Мазетто и Церлиной. Он обвиняет ее в измене, она оправдывается и говорит, что готова снести любое наказание. Ария Церлины «Ну, прибей меня, Мазетто», принадлежащая к наиболее популярным номерам оперы, представляет собой двухчастную композицию, связанную с двумя разными по содержанию строфами текста: Церлина кается перед Мазетто, но видя, что он начинает улыбаться и готов ее простить, обещает ему мир, любовь и светлое счастье.

В первой части арии преобладает песенная кантилена, во второй («Снова мир у нас настанет») появляется легкая танцевальность.

Начинается большой финал первого действия, состоящий из ряда следующих друг за другом сцен. Появляется Дон-Жуан, Мазетто прячется в беседку, чтобы оттуда наблюдать за поведением Церлины и Дон-Жуана. Дон-Жуан приглашает гостей к себе на праздник, хор слуг ему вторит. Музыка здесь носит характер бодрого марша:

Allegro assai
108 Дон-Жуан

А то-

- перь про_шу на праз_дник!

С появлением трех масок — донны Эльвиры, донна Оттавио и донны Анны, заключивших между собой союз и пришедших сюда, чтобы уличить Дон-Жуана и осуществить свою месть, — образуется два противостоящих друг другу лагеря: Дон-Жуан и мстители. Это противопоставление находит свое выражение в музыке: на смену светлому фа мажору и танцевальности приходит трагический ре минор (тональность донны Анны). Несмотря на то что участвуют все три маски и донна Анна вступает последней, музыка этого небольшого эпизода характеризует именно ее образ:

109 Allegretto
Донна Эльвира

Нам на .. до быть сме ..

simile

.. ло .. е и дей .. ство .. вать .. ско ..

-ро - о, что - бы де - ла зло - де - я от -

-крыть, от - крыть и на - ко - зать,

Собственные фразы донны Анны интонационно близки музыке дуэта ее и дона Оттавио в начале первого действия:

110 [Allegretto]

Донна Анна

Ме -

-воль - но я ро - бе - ю,

Но опять трагический эпизод сменяется светлой музыкой галантного менуэта, звучащего за сценой. Так драматургический конфликт вызывает конфликт интонационный, противопоставление разных музыкальных планов.

Музыка менуэта является косвенной характеристикой Дон-Жуана. Она близка тем моментам в его партии, в которых он выступает как галантный кавалер, а также второй части арии Лепорелло «со списком»:

111 Menuetto
Лепорелло

Си-ньор, си-ньор, смо-

- три - то: к нам мас-ки там я - ви - лись!

Дон-Жуан

Чтоб ли-ца их от-кры- лись, на-до их в дом поз- вать.

Во время менуэта Лепорелло, показываясь в окне, приглашает три маски войти в дом. Они следуют приглашению.

Открывается ярко освещенный зал в доме Дон-Жуана. В сопровождении маршеобразной музыки входят три маски. Снова звучит знакомый менуэт, но в более высокой тональности (соль мажор вместо фа мажора). Но здесь одновременно с менуэтом исполняются два других танца оркестрами, расположенными прямо на сцене. Создается своеобразная полиритмия: один оркестр играет менуэт на $\frac{3}{4}$, другой — контрданс на $\frac{2}{4}$ и третий — вальс на $\frac{3}{8}$. Звучание одновременно трех разных танцев приводит к несовпадению тактовых черт, но все это гармонически сливается в единый звуковой поток, постепенно нарастающий и прерывающийся криком Церлины. В этой полиритмии, играющей важную драматургическую роль, исключительное для своего времени новаторство Моцарта.

Во время танца Дон-Жуан, заставив Лепорелло отвлечь внимание Мазетто, уводит с собой Церлину. Таким образом, танец трактуется не как вставной балетный номер, а как действенный момент, приводящий к драматической кульминации финала. Желая уйти от гнева гостей, спешащих на помощь Церлине, Дон-Жуан сваливает всю вину на Лепорелло. Но ему никого не удастся обмануть. Донна Анна, донна Эльвира и дон Оттавио снимают маски и вместе с Церлиной и Мазетто угрожают Дон-Жуану жестокой мстью. Большим ансамблем с участием всех действующих лиц в стремительном темпе заканчивается первое действие оперы.

— Второе действие, как и первое, состоит из нескольких картин. Дон-Жуан затевает новую любовную историю: он хочет проникнуть к камеристке донны Эльвиры, которая ему понравилась. Это действие происходит в терцете Дон-Жуана, Лепорелло (они поменялись платьями) и вышедшей на балкон донны Эльвиры. В средней части терцета, написанного в трехчастной форме, уже звучит мелодия следующей серенады Дон-Жуана.

Донна Эльвира, снова поверив Дон-Жуану, спускается вниз и идет за Лепорелло, принимая его за Дон-Жуана. Дон-Жуан, освободившись от свидетелей, остается один и, аккомпанируя себе на мандолине, поет знаменитую серенаду. Здесь Моцарт ввел в оркестр мандо-

лину, играющую изящную вальсообразную мелодию (близкую к бытовой музыке венского лендлера), на фоне которой льется нежная серенада Дон-Жуана:

Серенада Дон-Жуана - №117

Allegretto
12
Дон-Жуан

О, по - дой - ди ко -
-кош - ку ско - рей, друг
ми - лый, от - ра - ду дай ду -
-ше мо - ей у - ны - лой.

Внезапно Дон-Жуан слышит приближающийся мужской голос: это Мазетто привел сюда несколько вооруженных крестьян, чтобы найти Дон-Жуана и рассчитаться с ним. Но Дон-Жуан, переодетый в костюм Лепорелло, направляет своих преследователей по ложному пути. Эта новая ария Дон-Жуана резко контрастирует с серенадой: в ней нет певучей мелодии, она речитативна, отличается «поспешными» интонациями, частыми паузами, подвижной и самостоятельной оркестровой партией, изобилующей синкопированными ритмами:

Andante con moto
 113 Дон-Жуан

Сю - да ид-ти вам на - доб - но,
 в вам ид-ти ту-да,
 и уж то-гда от нас е-му

не скрывать никуда,

Дон-Жуан, хитростью отбирая у Мазетто оружие, избивает его и уходит. На стон Мазетто прибегает Церлина. Во второй арии Церлины («Средство я знаю»), как и в первой, раскрывается обаятельный женственный образ молодой крестьянки:

114 Andante
Церлина

Средство я знаю и обещаю

вылечить скоро, милый, тебя.

Следующий секстет принадлежит к важнейшим в драматургическом отношении номерам оперы. Представляя собой большую сцену (происходящую в темном вестибюле в доме донны Анны), он по богатству музыкального выражения, тонкости и точности музыкальных характеристик, действенности развития принадлежит к

гениальнейшим ансамблевым сценам в оперном творчестве Моцарта.

Вначале появляются донна Эльвира и Лепорелло, переодетый в костюм Дон-Жуана; затем входят дон Оттавио и безутешная донна Анна и, наконец, Мазетто и Церлина, ищущие Дон-Жуана, чтобы отомстить ему. Так образуется секстет, во время которого все с удивлением узнают в мнимом Дон-Жуане Лепорелло.

В ми-бемоль-мажорной мелодии донны Эльвиры (ее две арии в первом действии тоже звучат в ми-бемоль-мажоре) и в речитативных репликах Лепорелло, отыскивающего дверь в темноте, сохраняются их характеристики. Особенно это относится к Лепорелло, которого всегда можно узнать по повторности кратких речитативных фраз и типичным для него интонациям:

115 *Andante*
Донна Эльвира

О как страш... но здесь од...
...ной мне! Сердце в грудь сту...чит тре...вож...но; дол...ше
...быть мне здесь не воз...мож...но, иль дол...

-жна я у - ме - реть, иль дол -

p *mf*

-жна я у - ме -

cresc. *f* *p*

Лепорелло

-реть. Что за про - пасты! где же

дверь-то! Да ку - да же, но ку-даж о на де - ва - ласты!

С появлением донны Анны и дона Оттавио сразу меняется музыкальная атмосфера. Совершается внезапная модуляция через увеличенный квинтсектаккорд в ре мажор, затем переходящий в ре минор. Создается по отношению к предшествующему си-бемоль мажору терцовая последовательность тональностей, редкая в музыке венских классиков. Но в данном случае это понадобилось Моцарту, чтобы создать яркий контраст между буффонным образом Лепорелло и трагическим образом донны Анны. Сама тональность ре минор и мелодические обороты вокальной партии донны Анны связывают этот эпизод с другими важнейшими моментами в ее роли. Характерен в этом отношении следующий оборот с восходящей малой секстой и последующим нисходящим движением:

116 [Andante]
Донна Анна

Нет, мой ми -

- лый, у - те - ше - нье

Он звучит в трагической сцене донны Анны и дона Оттавио над телом убитого Командора (на словах «Скройся, жестокий, скройся»), а также в финале первого действия (в партиях донны Эльвиры и дона Оттавио на словах «Нам надо быть смелее» и «Чтобы отомстить злодею»). Хотя их произносят другие персонажи,

весь этот эпизод подчинен образу донны Анны и является ее характеристикой.

После прихода Мазетто и Церлины все набрасываются на мнимого Дон-Жуана (то есть на Лепорелло), а донна Эльвира просит для него прощения. Ее мольба с большой выразительностью передана в нисходящих хроматических интонациях:

117 Andante
Донна Эльвира

Му - жу про -
- щень - я мо - лю, мо - лю, мо - лю!

Попав в беду, Лепорелло открывает себя и просит пощады. Здесь его музыкальная речь приобретает новые черты — появляются жалобные интонации, хроматические ходы:

118 [Andante]
Лепорелло

О по - ща - ди - те!

про - шу про - щень - я!

О не каз - ни - те

за пре - вра - щень - я

Эти приемы, выражающие страх Лепорелло, Моцарт применил и в финале оперы, в сцене появления Командора.

Все поражены, увидев Лепорелло вместо Дон-Жуана. В заключительной части секстета (*Allegro molto*) все индивидуальные характеристики сливаются в одну групповую, кроме Лепорелло (виновника случившегося недоразумения), который противопоставляется другим действующим лицам. Партия Лепорелло выделяется благодаря тому, что его голос звучит, когда другие голоса

молчат. Лишь в коде ансамбля все голоса сливаются в едином аккордовом звучании.

Несмотря на множественность музыкальных характеристик и на точное следование музыки за развитием действия, этот замечательный секстет представляет собой стройный номер, о чем говорит и тональная завершенность: он начинается и кончается в одной тональности ми-бемоль мажор.

Кроме секстета, важными номерами второго действия оперы являются сцена на кладбище и финал. Дон-Жуан и Лепорелло находятся на кладбище. Дон-Жуан весело рассказывает своему слуге о новом приключении. В это время раздается голос Командора: «Окончится твой смех этой же ночью». Здесь Моцарт употребил интересный оркестровый эффект: весь речитатив Дон-Жуана и Лепорелло исполняется под аккомпанемент клавесина, а пение Командора сопровождается тромбонами, которые до этого момента в опере ни разу не звучали. Эта новая краска, связанная с чем-то таинственным, потусторонним, производит зловещее, устрашающее впечатление. Мощно звучат тромбоны также в финале оперы в сцене появления статуи Командора на ужине у Дон-Жуана.

Сцена на кладбище завершается дуэтом Дон-Жуана и Лепорелло, приглашающих статую явиться вечером в гости на ужин. Статуя в знак согласия кивает головой и произносит слово «Да». Дон-Жуан и Лепорелло в испуге уходят. В музыке этого дуэта ясно выражены трусость Лепорелло и отвага Дон-Жуана. Угрозами он заставляет своего слугу разговаривать со статуей. Основной интонацией Лепорелло являются ходы на септиму вниз, характеризующие его испуг:

119 Allegro
Лепорелло

Статуя до-сто-

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Текст: «сла_вна_я, по_чтен_ная ста_ту_я. Силь_ор! Нет, немо.»

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Текст: «_гу я, нет луч_ше, нет луч_ше по_го_жу.»

Фразы Дон-Жуана отличаются твердостью и решительностью:

120 *Allegro*
Дон-Жуан

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Текст: «Кон_чай ска_рой, и_ли
шпа_гу те_бе я в грудь вон_жу.»

Финал оперы представляет собой трагическую развязку — гибель Дон-Жуана¹. Сцена эта делится на две

¹ Так как опера «Дон-Жуан» включает в себе черты оперы вифа, Моцарт написал последнюю сцену, как бы «сняющую» траги-

части, резко отличающиеся друг от друга: до и после появления статуи Командора. Веселый ужин в доме Дон-Жуана, музыканты играют мелодии из разных опер. Моцарт здесь прибегает к оригинальному приему использования чужой и своей собственной музыки. Вначале оркестр на сцене исполняет мелодию из оперы Дж. Б. Мартини «Cosa rara» («Редкая вещь»), затем из оперы Дж. Сартти «Fra due litiganti terzo gode» («Когда двое ссорятся, третий радуется») и, наконец, из оперы самого Моцарта «Свадьба Фигаро» (ария Фигаро «Мальчик резвый»).

Внезапно приходит донна Эльвира, умоляющая Дон-Жуана изменить свой образ жизни. Дон-Жуан отделяется шутками и насмешками. Музыка приобретает здесь возбужденный характер, постепенно подготавливая драматическую кульминацию появления Командора:

121 Allegro assai
Донна Эльвира

Сно-ва я.. вля.. юсь я пред то..

-бо.. ю, сно-ва смоль-бо.. ю я при-хо-жу

ческую развязку. Все действующие лица сходятся и, убедившись в гибели Дон-Жуана, произносят известную мораль: порок наказан, добродетель торжествует. Но эта заключительная сцена обычно в театрах не исполняется.

Восходящие хроматические ходы, уменьшенные гармонии выражают внезапный испуг донны Эльвиры, а затем Лепорелло, с криком ужаса встретивших в дверях статую Командора. Очень выразительно передан панический страх Лепорелло (репетиции в быстром движении, изображающие дрожь, хроматические ходы):

Allegro molto
122 Лепорелло

Ах! Сень - ор!

Бе - да, бе - да! Не хо - ди - те вы ту -

- да! Гость на ка - мня

к нам я - вил - ся,

Смело и решительно Дон-Жуан открывает дверь, впуская статую; Лепорелло прячется под стол. С этого момента ярко и рельефно выступают три образа. Музыка, характеризующая статую Командора, является широким развитием его темы, прозвучавшей в увертюре. Обилие уменьшенных гармоний и хроматических последований придает музыке трагический, а в сочетании со звучностью тромбонов, вступающих *forte* и *fortissimo*, устрашающий характер. Вокальная партия Командора резко выделяется своей патетической декламацией, похожей на псалмодию благодаря длительному пребыванию на одном звуке и размеренному ритмическому движению. Это псалмодическое пение сочетается с большими интервальными ходами на октаву и даже на дециму. Все это резко отличает образ Командора от всех других персонажей оперы. В его партии отсутствует песенная мелодика, а совокупность интонационных, гармонических и тембровых приемов предвосхищает некоторые особенности музыкального романтизма XIX века:

Andante
123 Командор

Пригла.

ff

p

- ше - нье тво - е я при - нял; звал ме -

p

...ня ты, и я я - вил - ся!

Другой образ — Дон-Жуана, не теряющего мужества даже в этот страшный момент. Его реплики здесь приобретают героический оттенок:

124 *Andante*
Дон-Жуан

Те - бя, угрю - мый

при - зрак, я не бо - юсь: при - ду!

Третий образ — трусливого Лепорелло, в репликах которого выражены страх и ужас:

125 **Andante**
Лепорелло

Вот ко-гда на-сту-пи-ла бе-
да!
Весь дро-жу и тря-сусь я от
стра-ха, весь дро-жу и тря-сусь я от
стра-ха, весь дро-жу и тря-сусь я от
стра-ха, вот ко-гда на-сту-пи-ла бе- да!

Эта сцена перекликается со сценой поединка Дон-Жуана и Командора в первом действии. Но здесь они поменялись ролями: совершилось возмездие, и Дон-Жуан делается жертвой Командора. Общее в этих двух поединках заключается не только в одних и тех же действующих лицах, но и в музыкальном выражении: тональная неустойчивость при ре-минорной опоре, гаммообразные взлеты струнных, драматически взволнованный характер музыки.

Таким образом, музыкальная драматургия оперы основана на контрастном сопоставлении и конфликте различных интонационных сфер, связанных с различными персонажами и драматическими ситуациями. Оформление оперы одинаковой музыкой, характеризующей Командора (начало увертюры и финал второго действия), не только придает ей композиционную завершенность, но и имеет смысловое значение: в характеристике Командора воплощена та сила, которая несет возмездие Дон-Жуану за его порочную жизнь. Гуманистическая идея оперы заключается в том, что порок непременно должен быть наказан.

«ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА».
КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОПЕРЫ

В последней своей опере «Волшебная флейта», написанной на немецкий текст, Моцарт возвращается к жанру зингшпиля с разговорными диалогами. «Волшебная

флейта» — это сказка, имеющая философско-этический и гуманистический смысл, заключающийся в победе света над тьмой, разума и добра над суеверием и злом¹. Положительное, светлое начало воплощено в образе мудрого волшебника Зорастро; отрицательное, злое — в образе Царицы Ночи. Но для преодоления зла и достижения идеала нужно пройти ряд испытаний, которым подвергаются Тамино и его постоянный спутник Папагено.

«Волшебная флейта», по сравнению с другими операми Моцарта, имеет более прямые, непосредственные связи с венской народной комедией. Музыка, характеризующая Папагено, обнаруживает чрезвычайную близость к австрийской и немецкой народной песне:

Andante
126 Папагено

Из-вест-ный всем я пти-цо-лов, я

веч-но ве-сел! Тра-ля-ля! Мо-ня все зна-ют!

¹ Краткое содержание оперы см. в приложении.

стар и млад, хоть я незна... тен, не бо... гат

Той же наивной простотой отличается комический дуэт Папагено и Папагены в финале второго действия. Все это составляет одну линию оперы.

Другая линия выражена во взаимной любви Тамино и Памины. Их арии полны мягкого лирического чувства, задушевных, певучих мелодий.

Третья линия связана с образом мудреца Зорастро, его слуг и жрецов. Здесь в музыке господствует строгая, возвышенная, светлая хоральность. Такова известная ария Зорастро «О ты, Изида и Озирис» или оркестровое вступление ко второму действию (глюковский по характеру музыки «Марш жрецов»).

Наконец, четвертая линия характеризует мир тьмы и зла. Это особенно ярко чувствуется в наиболее известной второй арии Царицы Ночи «В моей груди пылает жажда мести», имеющей «демонический» характер. В колоратурах этой арии выражена ярость гневной фурии, мстительной и беспощадной, жаждущей уничтожить Зорастро.

Все линии, перекрещиваясь и переплетаясь, образуют в своей совокупности стройное музыкально-драматическое целое.

Увертюра к опере вводит в основной круг ее образов. Написана она в сонатной форме с медленным вступлением, носящим значительный, серьезный характер. В нем есть торжественное величие, характеризующее светлое царство мудрости:

127 Adagio



Вступительные аккорды, как бы призывают к восприятию чего-то очень важного. Подобного рода торжественные аккорды прозвучат между экспозицией и разработкой Allegro увертюры и в начале второго действия, где Зорастро и жрецы обсуждают вопрос о судьбе Тамино и Памины.

Allegro увертюры является симфоническим обобщением всего содержания светлой, жизнерадостной сказки и отличается своеобразной структурой: главная и побочная партии основаны на одной и той же теме, но побочная изложена в тональности доминанты и в иной фактуре. Кроме того, тема главной партии изложена имитационно-полифонически, в виде фугато¹:

¹ Аналогичный пример сочетания сонатного allegro и фугато — в финале симфонии Моцарта до мажор («Юпитер»).

First system (measures 1-3): The right hand begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic. The left hand provides a steady accompaniment.

Second system (measures 4-6): The right hand continues the melodic line with dynamics *p*, *f*, *p*, and *f*. The left hand features *sfz* dynamics.

Third system (measures 7-9): The right hand features *sfz* dynamics, and the left hand features *p* and *f* dynamics.

Fourth system (measures 10-12): The right hand features *sfz* dynamics, and the left hand features *p* and *f* dynamics.

Fifth system (measures 13-15): The right hand features *sfz* dynamics, and the left hand features *p* and *f* dynamics.

Такое постепенное наложение голосов и усиление динамики создает впечатление растущей радости,

прибывающей энергии. Разработка строится на развитии основной темы сонатного *allegro*, которая утверждает себя в основной тональности в репризе и в коде.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Перу Моцарта принадлежит огромное множество произведений во всех жанрах инструментальной музыки: симфонии, серенады, дивертисменты, струнные дуэты, трио, квартеты, квинтеты, фортепианные трио, ансамбли с участием духовых инструментов, скрипичные и фортепианные сонаты, фантазии, вариации, рондо, сонаты и вариации для фортепиано в четыре руки и для двух фортепиано, концерты с сопровождением оркестра для различных инструментов (фортепиано, скрипки, флейты, кларнета, валторны, флейты и арфы), марши и танцы для оркестра.

На протяжении своей короткой жизни Моцарт работал одновременно над операми и инструментальными сочинениями, отсюда — глубокое родство и общность между его оперной и инструментальной музыкой. Оперы Моцарта обогащаются приемами симфонического развития, в то время как в инструментальную музыку он вносит певучесть оперной арии, насыщает ее драматической конфликтностью. Но это отнюдь не ведет к нивелированию или к смещению различных жанров, напротив, каждый жанр сохраняет специфические, именно ему свойственные особенности.

Инструментальный тематизм Моцарта. Мелодическое богатство моцартовской музыки неисчерпаемо. Есть в музыке Моцарта темы, построенные на звуках разложенного трезвучия и отличающиеся активностью иногда носящие героический характер и во многом превосходящие бетховенские темы. Таковы, например, некоторые главные партии в различных сонатных *allegro*. Есть и темы взволнованного характера, мелодически задушевные, эмоционально открытые; примерами могут служить темы главных партий соль-минорной симфонии и соль-минорного квинтета. Характерны для музыки Моцарта и нежно-лирические, песенные по своей природе темы, например тема с вариациями из фортепианной сонаты ля мажор.

Конечно, всем этим далеко не исчерпываются мелодические богатства музыки Моцарта; можно встретить у него темы углубленно-философские, танцевальные и т. д.

Драматизм инструментальных сочинений. Наиболее значительные инструментальные сочинения Моцарта проникнуты глубоким драматизмом, что достигается как характером тем и их развития, так и усилением контрастности не только между различными темами (например, между главной и побочной партиями сонатного *allegro*), но часто и внутри одной темы. Наличие контрастных элементов внутри темы — характерная черта моцартовского стиля, получившая дальнейшее развитие в музыке Бетховена. Можно привести в качестве примеров тему главной партии первой части симфонии до мажор («Юпитер») или тему главной партии первой части фортепианной сонаты до минор.

Наличие в одной теме двух контрастных элементов служит в ряде произведений Моцарта эмбрионом последующего развертывания, сопоставления и столкновения различных музыкальных образов.

Мощным средством драматического развития и динамизации музыкальной ткани в инструментальных сочинениях Моцарта служит также и полифония, особенно в разработках сонатных *allegro* симфоний и квартетов. Чистота и ясность полифонической фактуры сочетается в них с глубокой индивидуальной выразительностью каждого голоса.

Единство сонатно-симфонического цикла. Любое зрелое инструментальное сочинение Моцарта (симфония, концерт, квартет) представляет собой вполне индивидуальный художественный организм со своим собственным, ему присущим обликом. В поздних симфониях и квартетах Моцарта окончательно преодолевается сюитность строения, внешнее чередование разнохарактерных частей, и цикл приобретает органическое единство.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Три симфонии 1788 года. В обширном симфоническом творчестве Моцарта (симфонии, серенады, дивертисменты, концерты) высшим достижением являются три последние симфонии, написанные в течение одного

лета 1788 года: № 39 (ми бемоль мажор), № 40 (соль минор) и № 41 (до мажор). Несмотря на их хронологическое соседство, они глубоко различны. Каждая из этих трех симфоний достаточно индивидуальна и специфична.

Оркестр Моцарта. Оркестр Моцарта того же типа, что и оркестр Гайдна. Основную функцию исполняет струнная группа, при этом мелодический материал чаще всего поручается первым скрипкам. Контрабасы обычно удваивают партию виолончелей, лишь изредка отделяясь от них. Деревянная группа, состоящая из двух флейт (в симфонии соль минор одна флейта), двух гобоев и двух фаготов, используется как для исполнения тематического материала, так и для подчеркивания гармонии и ритма. К кларнетам Моцарт прибегает редко: они имеются в партитуре ми-бемоль-мажорной симфонии; в симфонии соль минор и до мажор кларнеты введены Моцартом позднее, в первоначальных редакциях их не было. Медная группа, состоящая из двух валторн и иногда одной трубы (в симфонии соль минор только две валторны), служит лишь для подчеркивания в моментах *tutti* ритма и гармонических функций.

Симфония ми-бемоль мажор. Основой симфонии ми-бемоль мажор (№ 39) является танцевально-бытовая музыка. Все основные темы частей симфонии танцевальны. Но в первой части эта танцевальность перерастает в образы героического плана, во многом предвосхищающие некоторые темы из Третьей (Героической) симфонии Бетховена. Во второй части (*Andante*) размеренное движение и пунктирный ритм темы придают музыке черты маршевости. Танцевальность лежит в основе менуэта и остроумного, юмористического финала.

симфония № 40, соль минор

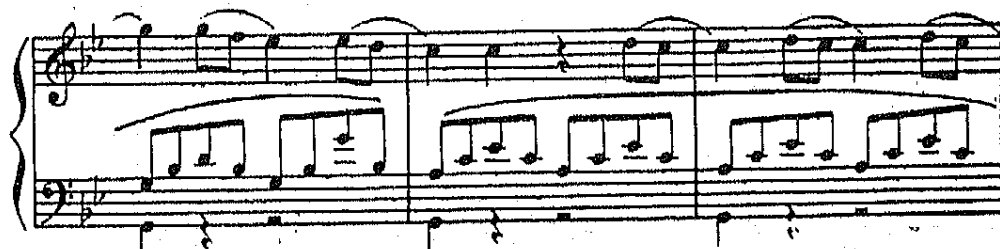
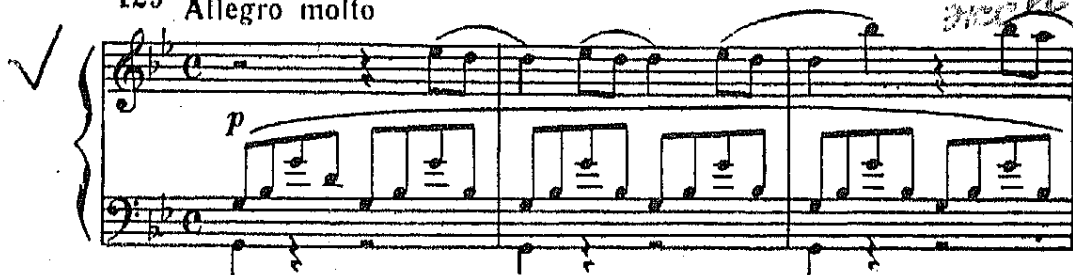
Симфония соль минор принадлежит к наиболее популярным произведениям Моцарта. Среди всех моцартовских симфоний соль-минорная наиболее непосредственно-эмоциональна, лирически-задушевна. Ее можно назвать лирико-драматической симфонией.

Первая часть симфонии не имеет вступления, а начинается сразу изложением темы главной партии. Эта тема отличается певучестью и лирической наполненностью.

стью и носит взволнованный характер, напоминая по типу движения, темпу и ритму арию Керубино («Рассказать, объяснить не могу я») из «Свадьбы Фигаро»:

1. и. Гессельманс тема

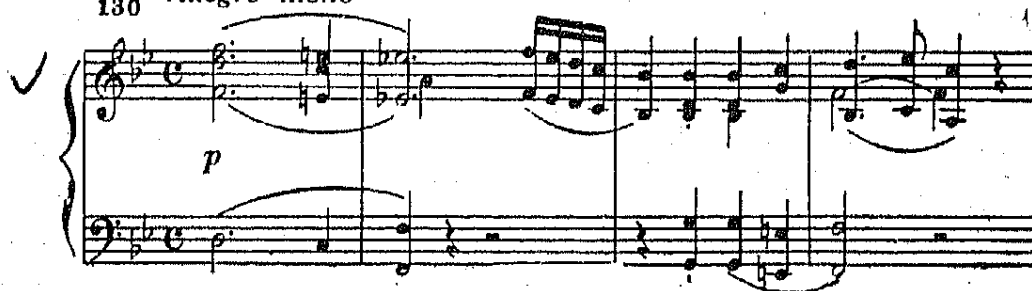
129 Allegro molto



Связующая партия тематически самостоятельна, отличается волевой активностью и получает широкое развитие в репризе. Побочная партия, отделенная от главной и связующей паузой, более спокойна, изящна, несколько изысканна благодаря хроматическим интонациям:

2. побочная тема (экан)

130 Allegro molto





Новая ладовая окраска этой темы (параллельный мажор), иная фактура, иной тип мелодии (в первой теме после секундовой «раскачки» — восходящее движение на сексту, здесь же вся тема движется постепенно или хроматически в более узком диапазоне) — все это придает ей контрастный характер.

Заключительная партия строится на вычленном первом секундовом мотиве темы главной партии и утверждает тональность побочной партии (си-бемоль мажор). Таким образом, заключительная партия обобщает особенности и главной и побочной.

В начале разработки происходит резкий тональный сдвиг, уменьшенный септаккорд и последующее нисходящее движение терций сразу же переводит музыку в очень отдаленную тональность (фа-диез минор в соль-минорной симфонии), в которой начинается развитие темы главной партии. Этот тональный сдвиг через «драматический» уменьшенный септаккорд создает напряженность развития, интенсивное стремление вернуться к исходной тональности, а отсюда — непрерывное модулирование.

Такая тональная неустойчивость разработки, а также применение приемов полифонии и мотивного вычленения служат средством драматизации и динамизации музыкальной ткани. В разработке использована только тема главной партии, в своем развитии проходящая через обширный круг тональностей (фа-диез минор, ми минор, ре минор, до мажор, фа мажор, си-бемоль мажор). Тональная неустойчивость разработки усугубляется еще и тем, что в самой теме при окончании каждой фразы происходит ее хроматическое изменение:

I 2, 2-й части темы

(реприза)

Allegro molto

131

W

Тема звучит поочередно в верхнем и нижнем регистре, сопровождаемая выразительным контрапунктом.

Переход к репризе осуществляется путем вычленения первого секундного мотива темы и установления в процессе его развития доминанты основной тональности соль минор. Так подготавливается тема главной партии в репризе. Существенное отличие репризы от экспозиции заключается в более широком развитии связующей партии, приобретающей здесь самостоятельное значение. Другое отличие заключено в побочной партии, которая в репризе изложена в основной (даже не в одноименной) тональности. Минорное звучание побочной партии придает ей несколько меланхолический оттенок (в отличие от светлого мажора этой же темы в экспозиции).

Вторая часть симфонии — Andante, написанное также в сонатной форме, контрастирует с первой частью: ее

сфера — светлая, ясная, спокойная лирика. Темы главной и побочной партий мало контрастны по характеру:

132a Andante *II ч, главная партия*

132b Andante *II ч, побочная партия*

В первой теме обращает на себя внимание типично моцартовская интонация, заключающая в себе восходящее задержанье, придающее музыке особую нежность и ласковость (такты 5—6) ¹.

¹ Такая же интонация слышна и в арии Тамнио из оперы «Волшебная флейта», что указывает на родство моцартовских тем независимо от музыкального жанра.

Все темы этой части (главная, связующая и побочная) объединяются характерной фигурой из тридцатьвторых, получающей интенсивное драматическое развитие в разработке.

Третья часть — менуэт — в соответствии с содержанием всей симфонии представляет собой не столько танец, сколько драматическую миниатюру, насыщенную пафосом и страстностью выражения. Вот основная тема менуэта:

III ч - основная тема

133 Allegro

8-.....

8-.....

Лишь контрастная мажорная середина (весь менуэт написан в сложной трехчастной форме) вносит элемент танцевальности:

III часть: Менюэт

134 [Allegro]

p

8

cresc.

f

p

Эта середина оттеняет драматизм крайних частей менуэта с их интенсивным и напряженным развитием (путем мотивного членения, применения имитационно-полифонических приемов, хроматизации средних голосов в заключительных тактах).

Следовательно, здесь произошло перерождение традиционного менуэта в такую часть симфонического цикла, которая по своему образному содержанию органически включается в драматургию всего произведения.

Финал в конструктивном отношении имеет много общего с первой частью, от которой как бы перекидывается «арка» к финалу. Такой финал делает всю драматургию симфонии законченной и целостной как в образно-смысловом отношении, так и по форме.

Финал написан в сонатной форме (из четырех частей цикла три части написаны в сонатной форме). Главная партия состоит из двух контрастных элементов:

первый исполняется одними струнными piano, второй —
всем оркестром forte;

135 *Allegro assai* *финал - главная партия*

First system of musical notation, measures 135-138. The right hand part begins with a piano (*p*) dynamic, while the left hand part is marked forte (*f*). The tempo is *Allegro assai*.

Second system of musical notation, measures 139-142. The right hand part continues with a piano (*p*) dynamic, and the left hand part remains forte (*f*).

Этот второй элемент с кадансовой концовкой тождествен заключительной партии первой части симфонии. Сходство между крайними частями цикла заключается и в характере противопоставления главных и побочных партий, а также в самих побочных партиях. Как и в первой части, побочная партия экспозиции финала написана в параллельном мажоре и отличается изяществом и изысканностью благодаря хроматическим ходам:

Third system of musical notation, measures 130-133. The right hand part begins with a piano (*p*) dynamic, and the left hand part is marked mezzo-forte (*mf*). The tempo is *Allegro assai*.

Fourth system of musical notation, measures 134-137. The right hand part continues with a piano (*p*) dynamic, and the left hand part remains mezzo-forte (*mf*).



Так же, как и в первой части, эта тема в репризе звучит не в одноименном мажоре, а в основной тональности соль минор, которая придает ей меланхолический оттенок. Аналогично и начало разработки: унисонные ходы дают ту же уменьшенную гармонию, что и в начале разработки первой части. Как и там, нисходящий ход терциями подводит к появлению темы главной партии в новой тональности.

Частое модулирование и тональная неустойчивость с применением полифонических приемов развития динамизируют музыкальную ткань. Реприза в финале утверждает основную тональность, уравнивая тонально неустойчивую разработку. Так создается единство цикла, все части которого участвуют в воплощении и развитии единой лирико-драматической концепции.

СИМФОНИЯ № 41, ДО МАЖОР («ЮПИТЕР»)

Симфония до мажор, известная под названием «Юпитер», отличается таким же высоким художественным мастерством, как и соль-минорная. Но до-мажорная симфония более объективна, эпична, монументальна. Потому она и получила название «Юпитер».

Особенностью этой симфонии является то, что все ее развитие ведет к монументальному финалу, венчающему симфонию, как величественный купол венчает грандиозный собор.

Первая часть содержит три контрастные темы, имеющие самостоятельное мелодическое значение: темы главной, побочной и заключительной партий. Сама тема главной партии заключает в себе яркий внутренний контраст (что нередко бывает у Моцарта), она состоит из двух элементов: активного, волевого, направленного через тиратуру вверх от доминанты к тонике, и мягкой

лирической фразы с женским окончанием, наподобие интонации «вздоха»:

137 Allegro vivace *Из-забываемой партии*

Эта же тема лежит в основе связующей партии, особенно ее второй элемент, получающий секвентное развитие. В доминантовой тональности (соль мажор) написана побочная партия — легкая, подвижная, как бы парящая;

Из-забываемой партии подобие

138 [Allegro vivace]

В этой теме выделяется начальный восходящий хроматический ход, что подчеркивается длительным первым звуком. Остальная часть темы изобилует короткими

звучающими, паузами, даже относительно длинный звук в четвертом такте заполнен трелью. Этот же хроматический ход получает еще большую весомость благодаря тому, что он имитируется в третьем такте в басовом голосе и что из него вырастает хроматическая (частично) последовательность в шестом такте. В процессе дальнейшего изложения побочной партии в нее вклинивается второй элемент главной партии. Таким образом, как это будет и в Пятой симфонии Бетховена, создается единство между контрастными главной и побочной партиями. Это единство подтверждается в следующих тактах, где перед появлением заключительной партии второй элемент главной звучит в уменьшении и развивается секвентно.

Заключительная партия строится на самостоятельном тематическом материале. Утверждая доминантовую (соль-мажорную) тональность, она завершает экспозицию:

Заключительная партия

130 [Allegro vivace]

The musical score shows three systems of piano accompaniment. The first system is marked 'p' and includes the tempo 'Allegro vivace'. The music features a complex interplay between the treble and bass staves, with the bass staff often playing a chromatic line that mirrors the treble staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

Мелодическая самостоятельность и яркость заключительной партии обуславливает ее широкое развитие в разработке; последняя начинается проведением темы заключительной партии в сравнительно далекой тональности (ми-бемоль мажор). Такой тональный сдвиг (как и в первой части соль-минорной симфонии) является стимулом мощной динамики в разработке, интенсивного стремления вернуться к исходной тональности.

Заключительная партия развивается путем вычленения ее последнего отрезка, модулирующего в фа минор, соль минор, ля минор (в виде его доминанты). Восходящие секвенции способствуют интенсивности и динамике развития.

Таков первый раздел разработки. Во втором получают развитие оба элемента главной партии до установления доминантового органного пункта, постепенно подводящего к репризе. В репризе излагаются все три темы в той же последовательности, но в основной тональности до мажор. Тональная устойчивость репризы полностью компенсирует неустойчивость разработки.

Вторая часть — *Andante cantabile*, — как и в соль-минорной симфонии, написана в сонатной форме; это находится в соответствии с драматическим содержанием части, которое ощущается уже в первой теме главной партии, когда в спокойное течение певучей мелодии врываются аккорды *forte*:

II. Главная партия

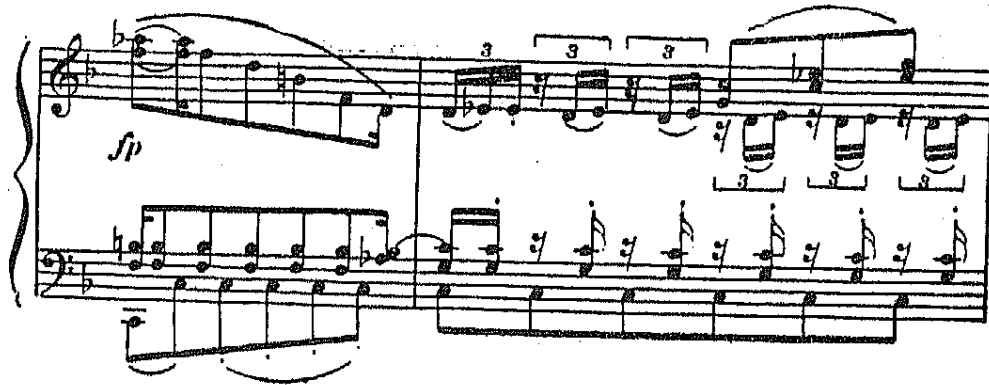
Andante cantabile

140

Особенно драматична связующая партия с ее минорным ладом, синкопами, пульсирующими триолями, уменьшенными гармониями:

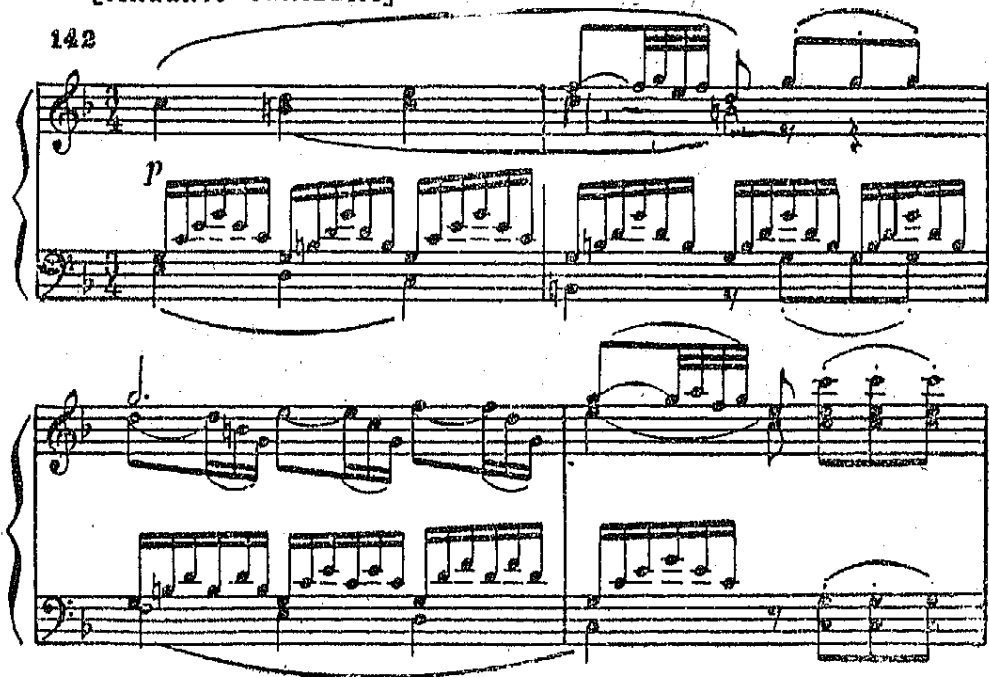
II ч - связующая и т.п.

141 [Andante cantabile]



Связующей партии противопоставляются спокойные
побочная и заключительная партии:

Или - вальсовая партия
[Andante cantabile]



В разработке развивается драматическая связующая партия, достигающая здесь большой патетики и напряженности.

Третья часть. Основная тема третьей части (менуэта) имеет общность с темой побочной партии первой части — начальному восходящему хроматическому ходу соответствует нисходящий хроматический ход в теме менуэта:

III-й мандолин

143 Allegretto

p

This system shows measures 143, 144, and 145. The music is in treble and bass clefs. Measure 143 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef features a chromatic ascent. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

This system shows measures 146, 147, and 148. The musical structure continues from the previous system, maintaining the chromatic melody and the eighth-note accompaniment.

трио

Это способствует целостности и единству цикла. Начальная хроматическая интонация в дальнейшем подвергается развитию. В данном менуэте между крайними частями и средней частью (трио) нет ладотонального контраста.

Финал симфонии демонстрирует поразительное полифоническое мастерство Моцарта. По форме монументальный, величественный финал представляет собой сочетание сонатного allegro с тройной фугой (в фуге три темы). Обе темы главной партии изложены гомофонно:

у - разработка партия

144a Allegro molto

p

This system shows measures 144a and 145a. The tempo is marked *Allegro molto*. The music is in treble and bass clefs. The treble clef has a melodic line with some rests, while the bass clef has a rhythmic accompaniment.

This system shows measures 146a and 147a. The musical structure continues with the same melodic and accompanimental patterns.

1446
[Allegro molto]

На этих темах строится фуга, представляющая собой в сонатной форме финала связующую партию. В эту фугу входит и третья тема:

145 [Allegro molto]

3-ья главная тема

3 9

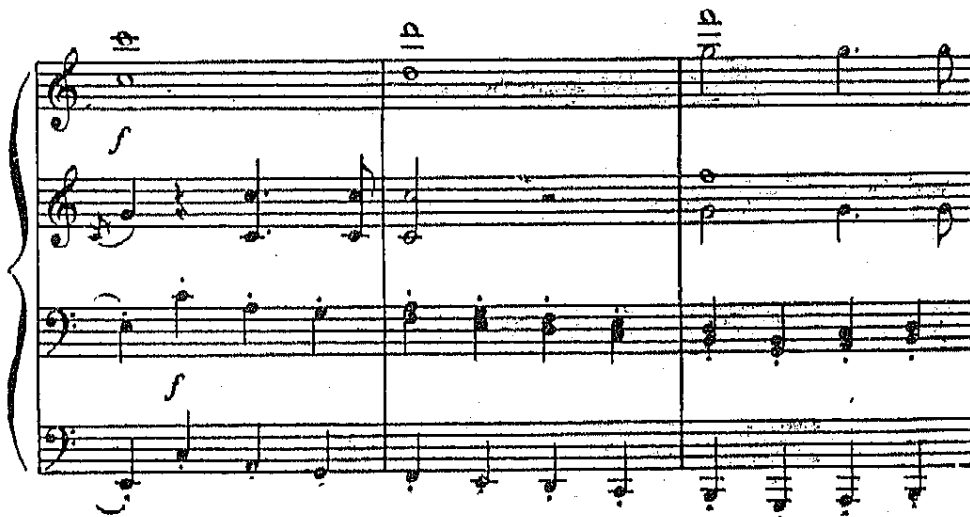
Собственно лишь первая тема проводится по всем правилам экспозиции фуги; другие же две темы сразу излагаются в виде стретты:

148 [Allegro molto] *p*

8.....



A musical score system consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. A dotted line with the number '8' is positioned above the first staff.



A musical score system consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. Dynamics markings 'p' and 'pp' are visible above the staves.

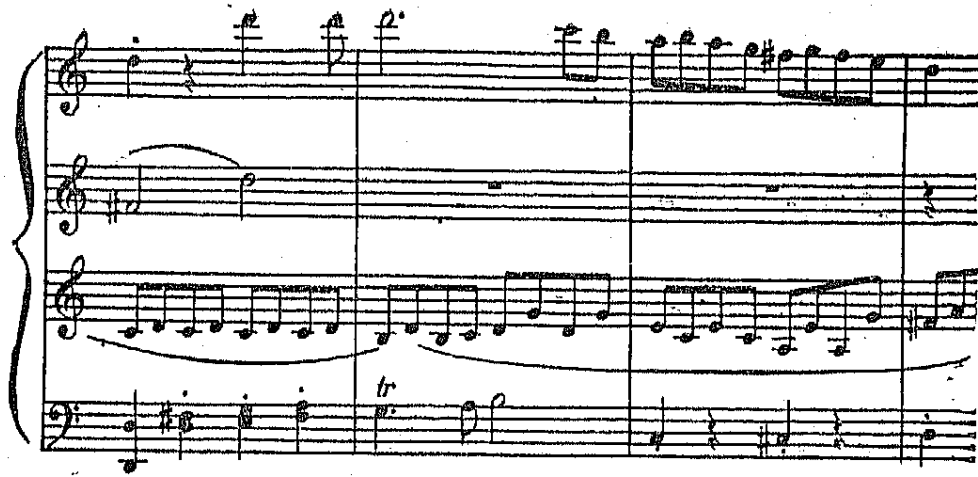


A musical score system consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. Trills are marked with 'tr' above the notes.

В побочную партию также включаются вторая и третья темы фуги:

Из побочной партии

147 [Allegro molto]



Все три темы фуги широко развиваются в разработке, объединяющей функции сонатно-симфонической разработки и фуги, в которой одна из тем дается и в основном виде и в обращении.

В коде контрапунктически соединяются все четыре темы: три темы, составляющие фугу, и тема заключительной партии; они соединяются по правилам двойного и тройного контрапункта.

Но вся эта сложность контрапунктического письма отнюдь не производит впечатления «сухой учености». Напротив, в основе музыки лежат живые интонации, выразительная музыкальная речь. Все средства полифонии и контрапункта нужны были Моцарту для создания монументальной, величественной концепции симфонии, в особенности ее финала.

КОНЦЕРТЫ

Среди жанров симфонической музыки Моцарта важное место принадлежит его концертам для различных инструментов с оркестром (для фортепиано, скрипки, духовых инструментов). Концерты Моцарта — существенная область не только в творчестве самого композитора, но и в истории жанра инструментального концерта вообще.

Пожалуй, не было почти ни одного инструмента, игравшего в ту эпоху самостоятельную роль в сольной концертно-виртуозной практике, для которого Моцарт не писал бы концертов. Во всех случаях он чрезвычайно развивал и обогащал виртуозные и выразительные возможности данного инструмента.

Драматургия моцартовских концертов основана на контрастном противопоставлении трех частей: драматического или лирико-драматического сонатного *allegro* с двумя экспозициями, медленной, певучей, лирической средней части и рондообразного финала, претворяющего жанровые элементы. Но и внутри отдельных частей обычно заключен драматический контраст: между главной и побочной партиями в первой части, между рефреном и эпизодами в финале и т. д.

Среди многочисленных концертов Моцарта выделяются фортепианные — ре минор, ля мажор, до минор; скрипичные — ре мажор, ля мажор, в финал которого включена яркая жанровая народная сцена венгерско-цыганского характера. Все это гениальные шедевры концертно-симфонической музыки.

КАМЕРНОЕ И КЛАВИРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Камерно-инструментальное творчество Моцарта представлено разнообразными ансамблями (от дуэтов до квинтетов, с участием фортепиано и без него, для одних струнных и струнных с духовыми инструментами).

Квартеты. К лучшим квартетам Моцарта принадлежат шесть квартетов, посвященных Гайдну (1782—1785). Написанные в период между «Похищением из сераля» и «Свадьбой Фигаро» (в годы личного сближения с Гайдном), эти квартеты отмечены зрелостью художественного мастерства и впечатляющей силой выразительности. Общей чертой всех квартетов является развитая и тонкая полифоническая фактура, активное участие всех четырех инструментов в изложении и развитии тематического материала при господстве первой скрипки как ведущего инструмента в ансамбле.

Подобно трем последним симфониям Моцарта, каждый из его «гайдновских» квартетов обладает своим индивидуальным обликом. Весьма отличны друг от друга, например, квартеты ре минор и до мажор; квартет ре минор — лирически задумчивый, эмоционально открытый, с драматически экспрессивными первой частью и менуэтом, в котором контрастная середина (*trio*) напоминает бытовой венский лендлер, с песенным финалом, написанным в форме вариаций; квартет до ма-

жор — монументальный, величавый, с необычайно смелым в гармоническом отношении вступлением к первой части (модулирующие секвенции, переченья, хроматизмы). До-мажорный квартет относится к ре-минорному примерно так, как до-мажорная симфония («Юпитер») к соль-минорной.

Клавирное творчество. В клавирном творчестве Моцарта (сонаты, вариации, фантазии, рондо) особенно выделяются сонаты и фантазии, написанные в первой половине 80-х годов. В этих произведениях Моцарт, творчески развивая традиции Иоганна Себастьяна и Филиппа Эммануила Бахов, а также Гайдна, достигает глубины и силы драматической выразительности, близкой к бетховенской патетике. Замечательным примером может служить фантазия до минор, предшествующая сонате до минор.

ФАНТАЗИЯ И СОНАТА ДО МИНОР

Фантазия до минор — произведение трагическое, в ряде эпизодов предвосхищающее некоторые страницы музыки Бетховена. Драматургия фантазии основана на чередовании и сопоставлении контрастных разделов: трагических и лирически-напевных, светло-созерцательных, еще больше оттеняющих и подчеркивающих общую трагическую концепцию произведения. Благодаря следованию друг за другом контрастных разделов создается своеобразная сюитная композиция, но без перерывов между отдельными ее частями. Обрамление одной и той же темой, звучащей в начале и в конце произведения, создает композиционную завершенность, несмотря на отсутствие традиционной формальной структуры (чем и определяется самое название «фантазия»).

Начальная тема (возвращающаяся в конце произведения) создает трагический образ:

148 Adagio

Тритоновый звук *фа-диез* вносит в тему напряженность и остроту, а нисходящее движение на уменьшенную септиму (в данном примере через звук тонки) характерно для музыки XVIII века, связанной с трагическими образами¹. Тема фантазии расщепляется на два контрастных элемента: второй элемент включает в себе нечто жалобное, молящее, в отличие от сурово-скорбного первого элемента.

Весь первый раздел фантазии поражает смелостью и свободой модуляций, создающих тональную неустойчивость и усугубляющих тревожно-трагический характер музыки. Вначале в теме совершается резкий тональный сдвиг на большую секунду вниз; затем, напряженно развиваясь, тема проходит в ре-бемоль мажоре, в ми-бемоль миноре, в си мажоре, далее через секвентные сдвиги и гармонические эллипсисы (неожиданные сопоставления гармоний), приходит к си минору, на доминанте которого заканчивается первый раздел.

Квинтовый звук тональности си минор (*фа-диез*) становится терцовым звуком тональности ре мажор, в которой начинается второй раздел фантазии, резко контрастирующий с первым и отличающийся лирически-напевным «романсным» характером:



Если драматически напряженные разделы тонально неустойчивы, то лирические, напротив, устойчивы в тональном отношении и конструктивно закончены. Так, этот ре-мажорный раздел написан в двойной трехчастной форме (с повторенной серединой и репризой).

К концу совершается модуляция в ми минор — тональность, которой начинается третий драматический раздел. Если первый раздел отличается сурово-скорб-

¹ Аналогичные примеры: тема соль-минорной фуги из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, тема двойной фуги («Kugle eleison») из Реквиема Моцарта и другие.

ным характером, то здесь господствует порывистость, возбужденность; частые модуляции, тональные сдвиги, тремоло, секвенции, хроматизмы, непрерывно меняющаяся фактура — таковы средства, служащие созданию этого образа. Все большее нагнетание и усиление динамики постепенно приводит к пассажу на звуках уменьшенного септаккорда, обычно являющегося у Моцарта (а также и у Бетховена) драматической кульминацией.

В новой тональности си-бемоль мажор начинается и целиком проводится четвертый, лирический, раздел фантазии. Его тема чарует особенной чистотой и мелодической красотой:

150 **Andantino**

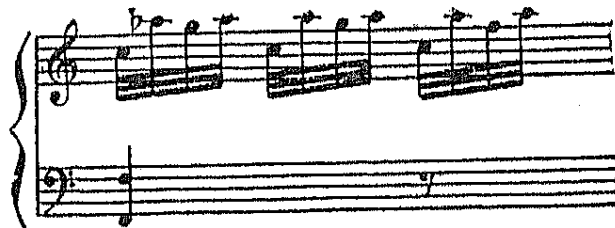
The musical score for measures 150-153 is in a 3/4 time signature. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth-note patterns. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamic markings include *p* and *f* in both staves.

Не случайно именно на эту тему написал Чайковский свой замечательный вокальный квартет «Ночь».

Но недолго длится душевный покой; снова врывается буря. Следующий, пятый раздел, опять отличающийся тональной неустойчивостью и изобилующий бурными пассажами, в значительной степени предвосхищает «Грозу» из «Пасторальной симфонии» Бетховена:

151 **Più allegro**

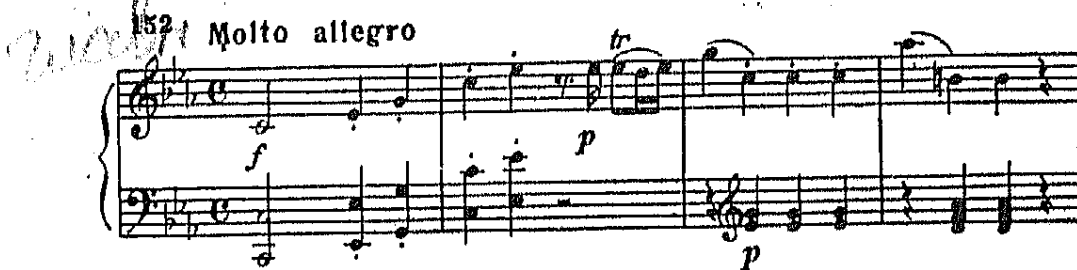
The musical score for measures 151-154 is in a 3/4 time signature. The tempo is marked **Più allegro**. The treble staff has a strong melodic line with eighth-note patterns, starting with a forte (*f*) dynamic. The bass staff has a more active, rhythmic accompaniment. The overall texture is more complex and energetic than the previous section.



Ряд разложенных уменьшенных септаккордов приводит к репризе всего произведения (к начальной сурово-скорбной теме) и восстановлению основной тональности до минор, решительно утверждающейся через гаммообразный взлет в последнем такте.

Эта фантазия является как бы прелюдией к до-минорной сонате, одному из замечательнейших созданий клавирной музыки XVIII века. Между фантазией и сонатой имеются тонкие интонационные связи. В сонате, состоящей из трех частей, получает развитие трагическая концепция фантазии.

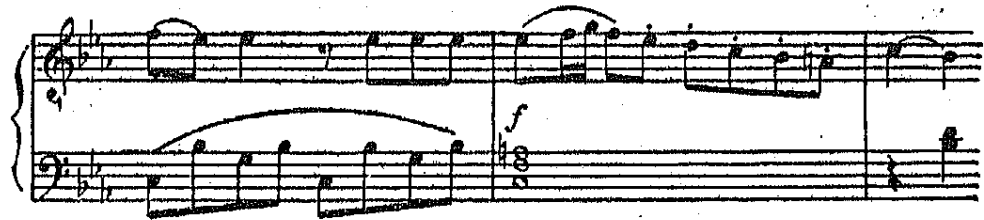
Первая часть определяет содержание сонаты в целом. Тема главной партии (как и первая тема фантазии) состоит из двух контрастных элементов — активного, волевого, мужественного, устремленного вверх по звукам трезвучия, исполняющегося *forte*, и мягкого, молящего, исполняющегося *piano*;



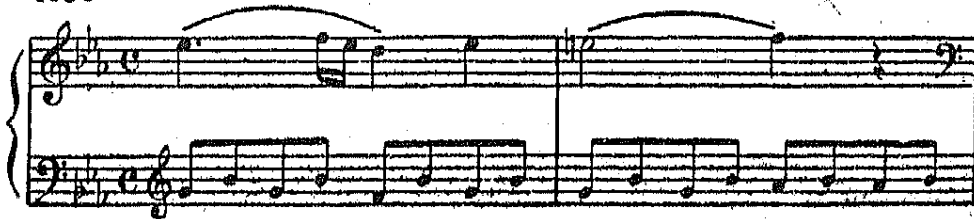
Этот контраст получает дальнейшее развитие в противопоставлении разделов и частей сонаты, представляющих собой отдельные этапы в становлении единой идеи.

Связующая и побочная партии родственны друг другу, обе они в ми-бемоль мажоре, напевны и лиричны, и составляют яркий контраст к главной партии:





1536 [Molto allegro]



В теме побочной партии обращает на себя внимание дуэтное, диалогическое изложение: первая фраза звучит в верхнем (сопрановом) регистре, вторая — в нижнем (баритоновом) регистре. Этот регистровый контраст драматизирует самую тему побочной партии, развитие которой приводит к бурному пассажиру почти через всю клавиатуру, перекликающемуся с драматическими эпизодами фантазии. Заключительная партия основана

на беспокойном движении и развитии восходящего хроматического хода побочной партии.

Разработка очень короткая, но несмотря на лаконизм, она заключает в себе громадную энергию и волевою активностью именно благодаря развитию первого элемента главной партии, проходящего на фоне бурлящего триольного сопровождения. Лишь однажды в разработке проносится тема связующей партии, приобретающая тоже драматический оттенок.

Реприза значительно отличается от экспозиции. Самое главное изменение заключается в том, что в репризе дана другая тема связующей партии, а побочная и заключительная партии, звучащие здесь в до миноре, вместе с кодой усугубляют трагический характер сонаты, делая ее еще более близкой фантазии.

Вторая часть — Adagio. В медленной, светлой по музыке второй части получает развитие лирический образ побочной партии первой части в ее экспозиционном изложении (тональность второй части тоже ми-бемоль мажор). Написана эта часть в сложной трехчастной форме. Первая и основная ее тема при каждом повторении расцветается новым тончайшим филигранным узором, внутренне обогащающим эту тему:

154 Adagio *Тема*

Этот узор не является внешним украшением: он вызван развитием темы и всей музыки части и имеет выразительное значение. Нисходящий хроматический ход

При окончании этой темы аналогичен хроматическому ходу в побочной партии экспозиции первой части. Такие интонационные совпадения в различных частях сонаты придают всему циклу единство и целостность.

Третья часть, написанная в форме рондо-сонаты, лишена героического пафоса, свойственного первой части, но в ней взволнованно-трагическое начало получает новый облик. Особенно беспокойна тема главной партии благодаря синкопированному ритму, обилию неустойчивых звуков:

155 *Assai allegro*



В теме ход на уменьшенную септиму вверх переключается с основной темой фантазии и со вторым элементом главной партии первой части (там ход на уменьшенную септиму вниз). Это один из моментов, указывающих на органичность связи между фантазией и сонатой и между отдельными частями сонаты.

Тема побочной партии как по фактуре, так и в интонационном и в тональном отношении родственна связующей и побочной партиям экспозиции первой части:

158 [*Assai allegro*]





Родствен тональный план крайних частей сонаты: подобно первой части, в финале тема побочной партии в репризе изложена в до миноре, углубляющем трагическую окраску произведения. Большая кода финала окончательно утверждает основную тему и закрепляет тональность до минор.

СОНАТА ЛЯ МАЖОР

Не всегда Моцарт сохранял традиционный сонатный цикл. Значительным отступлением в этом отношении является соната ля мажор, в которой вовсе отсутствует сонатное allegro. Такое отступление продиктовано замыслом этой сонаты, господством в ней лирических и жанровых, но не драматических образов. Этим данная соната отличается от до-минорной и от множества других произведений Моцарта, в которых драматическое содержание, столкновение контрастных образов диктовало необходимость применения формы сонатного allegro.

В сонате ля мажор три части: первая — тема с вариациями; вторая — Менуэт (в сложной трехчастной форме); третья — знаменитое Rondo alla turca.

Характер и содержание первой части сонаты определяются особенностями самой темы — светлой, лирической, напевной, вокальной по своей природе, эмоционально близкой некоторым лирическим оперным темам Моцарта (например, дуэту Дон-Жуана и Церлины «Ручку мне дашь свою ты»); в этой лирической теме имеются черты танцевальности; в ритмическом отношении она близка сицилиане:





В шести вариациях не происходит коренного изменения образного содержания темы. Мелодические, ладовые и фактурные изменения лишь внутренне обогащают тему, показывают с разных сторон, сохраняя при этом ее поэтичность, мечтательно-нежный колорит.

Уже в первой вариации обилие вспомогательных, неаккордовых звуков делает тему более изысканной, а шестнадцатые паузы придают ей взволнованный характер. Наибольшее изменение темы происходит в третьей, минорной, вариации. Здесь именно смена мажора одноименным минором и преобладание плавного поступенного движения сообщают теме меланхолически-грустный оттенок, по контрасту еще больше подчеркивающий светлую лирику всей части:

186 [Andante grazioso]

В четвертой вариации применен прием, колористически обогащающий тему: переброска левой руки в разные регистры, то ниже, то выше правой, при сохранении

сопровождения в одном среднем регистре. Тема распределяется между далеко отстоящими друг от друга регистрами.

В финальной шестой вариации выдвигается на первый план присущее теме танцевальное начало. Таким образом, все вариационное развитие в первой части ля-мажорной сонаты ведет от лирической песенности к танцевальности.

После последней танцевальной вариации вторая часть сонаты (Менуэт) воспринимается как ее продолжение; тем более что вторая часть написана в той же тональности ля мажор. В ля-минорном финале (*Rondo alla turca*) имитируются некоторые особенности янычарской музыки (форшлаги в левой руке в мажорном припеве, подражающие ударным инструментам, кода, воспроизводящая целый оркестр с флейтой пикколо и ударными). Вся эта часть основана на контрасте основной темы, грациозной и танцевальной, и тяжеловатого, энергичного, мажорного припева. В основной теме финала с ее восходящей на терцию интонацией имеется родство с темой вариаций первой части.

РЕКВИЕМ

Реквием Моцарта — последнее создание, «лебединая песня» великого композитора — принадлежит к величайшим памятникам мировой культуры. Реквием — это траурная, заупокойная месса, исполняемая на традиционный культовый латинский текст, принятый в католической службе. Она состоит из нескольких традиционных разделов, среди которых, помимо обычных частей любой миссы («*Kyrie eleison*» — «Господи помилуй», «*Sanctus*» — «Свят», «*Agnus Dei*» — «Агнец божий»), обязательны части, принадлежащие только траурной мессе: «*Requiem aeternam*» («Вечный покой»), «*Dies irae*» и «*Tuba mirum*» («День гнева» и «Чудесная труба», где изображается страшный суд господень), «*Lacrymosa*» («Слезная»).

Несмотря на культовый текст, Реквием Моцарта далек от богослужебного культа. В нем Моцарт воплощает глубочайший мир человеческих переживаний — душевное смятение, умиротворенный покой, глубину

горя. Все произведение проникнуто высоким гуманизмом, страстной любовью к человеку, горячим сочувствием к его страданиям.

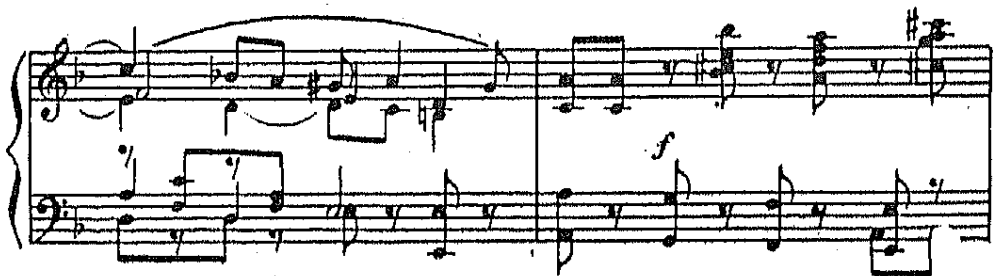
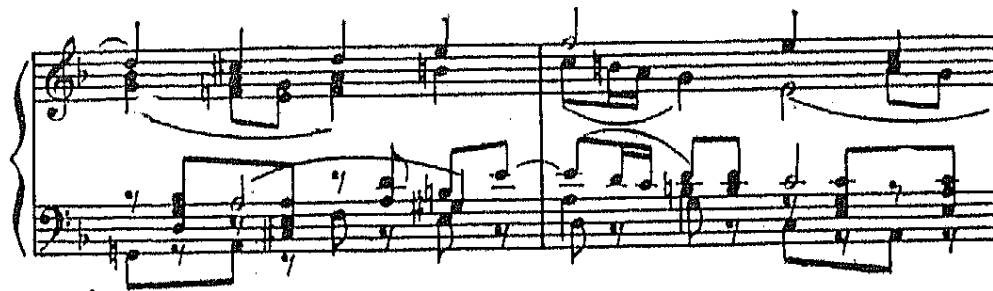
Как уже было сказано, Реквием закончил ученик и близкий друг Моцарта Зюсмайер по эскизам и наброскам композитора, а также на основе того, что Моцарт сам ему играл. Во всяком случае, можно определенно утверждать, что Зюсмайер не написал ни одного такта собственной музыки, а бережно сохранил и мастерски обработал то, что было сочинено Моцартом. Это видно хотя бы из следующего: Моцарт, оставив в набросках значительную часть Реквиема, не написал конца произведения, а Зюсмайер вместо того, чтобы сочинить собственную музыку, целиком повторил музыку первой части вместе с двойной фугой, создав таким образом музыкальное обрамление.

Из двенадцати номеров Реквиема девять написаны для хора и три («Tuba mirum», «Recordare» и «Benedictus») для квартета солистов.

Глубокая скорбь характерна для первой части («Requiem aeternam»), начинающейся полифоническим изложением темы сначала в оркестре, а затем в хоре. Трагически-скорбное настроение усугубляется тональностью ре минор:

159 Adagio

The musical score consists of two systems of grand staff notation. The first system shows measures 159 and 160. The right hand has a treble clef and a whole note G4 with a fermata. The left hand has a bass clef and plays eighth notes. The second system shows measures 161 and 162, continuing the melodic and rhythmic patterns.



Некоторое просветление вносится на слова «Et lux perpetua luceat eis» («Да воссияет им вечный свет»), что соответствует содержанию текста, а также в момент вступления сопрано соло. Это просветление создается переменой тональности (вместо ре минора — си-бемоль мажор).

Вторая половина первой части — это двойная fuga на словах «Kirie eleison». В этой fugе, как и в других полифонических эпизодах Реквиема, Моцарт развивает на новой стилистической основе традиции баховской и генделевской полифонии. Обе темы fugи, контрастируя друг с другом, а потому рельефно выделяясь, звучат одновременно (вторая вступает на втором такте первой темы):

160 Allegro.

A. Chri - ste e - le -

B. Ky - ri - e e - le - i - son,

C. *f*
Ky - ri -

A.

B. - le - i -

C. - e e - le - i -

A. - son.

T. *f*
Chris - te e -

B. - son, e - le - i - son.

- son, e - le -

- le -

Ky - ri -

- i - son.

- i - son.

- e e le - i - son.

Первая тема с нисходящей уменьшенной септимой в минорной тональности (ре минор) характерна для музыки XVIII века, воплощавшей трагические образы. Вторая тема своей подвижностью, требующей от хора большой техники, придает музыке напряженность развития и динамику. Развитие это захватывает все больший диапазон звучания, обе темы перемещаются в разные голоса по правилам двойного контрапункта. Высшая кульминация достигается в конце фуги, когда все голоса останавливаются на драматическом уменьшенном септаккорде, после чего следует гармонический каданс, завершающийся тоническим аккордом без терции.

Вторая часть — «Dies irae» — это грозная картина страшного суда. Могучим потоком несется музыка, развивая необычайную динамику подлинно симфонических масштабов, несмотря на относительную краткость этой части:

161 Allegro assai

C. Di - es i - rae,

A. Di - es i - rae,

T. Di - es i - rae,

B. Di - es i - rae,

f

♭ 7 7 7 7 ♭

di - es il - la sol - vet
 di - es il - la sol - vet

This system contains two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature. The lyrics are "di - es il - la sol - vet" repeated on two lines. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

saec - lum in fa - vil - la tes - te
 saec - lum in fa - vil - la tes - te

This system contains two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature. The lyrics are "saec - lum in fa - vil - la tes - te" repeated on two lines. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Da - vid cum Sy - bil - la.

Da - vid cum Sy - bil - la.

В этом примере на словах «solvēt saeculum in favilla» обращает на себя внимание мелодический ход, аналогичный самому началу первой части (на словах «Requiem aeternam»). Но если в первой части он выражает сосредоточенную скорбь, то здесь — возглас отчаяния.

Подлинный ужас выражен в следующем моменте:

162 [Allegro assai]

Quan - tus tre - mor est fu -

Di - es i - rae, di - es il - la,
 Di - es i - rae, di - es il - la,
 - tu - rus.

Среди хоровых номеров Реквиема особенно потрясают силой драматической выразительности и трагического пафоса «Confutatis» и «Lacrymosa», исполняющиеся без перерыва. В «Confutatis» на фоне бурлящих, вздымающихся фигур сопровождения басы и тенора вступают друг за другом имитационно:

183
 Andante *f*
 T. Con - fu -
 B. Con - fu - ta - tis
f

_ta _ tis ma _ le _
 ma _ le _ di _ ctis,
 flam - mis a - cri - bus ad -

di - ctis,
 flam - mis a - cri - bus ad -

flam - mis a - cri - bus ad -
 - di - ctis, ma - le

di - ctis flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis.
 di - ctis,

The first system consists of four staves. The top two staves are vocal lines (Soprano and Alto) with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Им противопоставляются молящие нежные фразы женских голосов («Voca me» — «Призови меня»):

104 Andante

Vo - ca, vo - ca me,
 vo - ca me cum be - ne - di - ctus.

The second system consists of four staves. The top two staves are vocal lines (Soprano and Alto) with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Создается резкий драматический контраст. При переходе к «Lacrymosa» Моцарт проявил почти

невероятную для своего времени смелость и новаторство в области гармонии: начиная со слов «Oro supplex et acclinis» («Прошу я, молящий и преклоненный») через энгармонизмы и уменьшенные септаккорды совершается ряд нисходящих хроматических модуляций — из ля минора в ля-бемоль минор, потом в соль минор, в соль-бемоль минор и, наконец, в фа мажор:

105 Andante

p

C. A. *p* O ro

T. B. O ro

sup plex et sup ac

- cli _

- nis,

Такое постепенное хроматическое понижение тональностей и ходы басов на тритон в момент вступления уменьшенного септаккорда производят впечатление все большего погружения в бездну. Это изумительный и редчайший в музыке XVIII века пример колористического использования гармонии.

Через терцквартаккорд ре минора совершается переход к следующей части — «Lacrymosa», этой лирической, или точнее — лирико-драматической кульминации всего произведения. Интонации скрипок передают стелания, и на этом фоне в хоре звучит полная печали минорная мелодия;

168 *Larghetto*

C. *p* La - cry.mo - sa di - es il - la,

A. *p*

T. *p* La - cry.mo - sa di - es ti - la,

B. *p*

qua re - sur - get ex fa - vil - la

qua re - sur - get ex fa - vil - la

cresc. ju - di - can - dus ho - mo re - us.

cresc. ju - di - can - dus ho - mo re - us.

cresc. ju - di - can - dus ho - mo re - us.

cresc. ju - di - can - dus ho - mo re - us.

cresc.

f

В Реквиеме Моцарта преобладают скорбно-трагические настроения, что обусловлено характером самого жанра. Но есть контрастирующие части, полные просветления, умиротворенности (квартет «Benedictus» — «Благословен»), торжественного ликования («Sanctus», «Osanna in excelsis» — «Свят», «Осанна в вышних»). Но они лишь еще более оттеняют общую глубоко трагическую концепцию произведения.

*

Завершив и подытожив все, что было наиболее передового и жизненного в музыкальном искусстве XVIII века, Моцарт — великий новатор — проложил музыкальному искусству путь в далекое будущее. Его оперы, симфоническая и камерная музыка, концерты, фортепианные произведения, Реквием и многое другое — величайший вклад в мировую сокровищницу человеческой культуры.

Разными путями шло развитие моцартовских традиций в творчестве последующих поколений композиторов разных школ и направлений, которые претворяли их индивидуально, в соответствии со своей творческой направленностью и требованиями своей эпохи и национальной культуры.

Музыка Моцарта звучит в концертных залах и оперных театрах всего мира, доставляя художественное наслаждение людям разных стран и континентов.

ПРИЛОЖЕНИЕ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ОПЕР

ГЛЮК. «ОРФЕЙ»

Легендарный фракийский певец Орфей, пение которого обладало магическими свойствами усмирять диких зверей, зачаровывать природу, потерял свою супругу Эвридику, умершую от укуса ядовитой змеи. У гробницы Эвридики вместе с друзьями — пастухами и пастушками — Орфей оплакивает ее. Появляется Амур, который объявляет Орфею волю отца богов Зевса: Орфей должен спуститься в подземное царство Аид, где среди умерших душ находится Эвридика, и вывести ее на поверхность земли. Но Эвридика вернется к жизни лишь при одном условии: пока они не выйдут за пределы Аида, Орфей не должен на нее ни разу взглянуть, иначе она погибнет для него навсегда.

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

Эвридике непонятно поведение Орфея. Ей кажется, что он ее больше не любит. Она умоляет Орфея взглянуть на нее. Орфей уверяет ее в своей неизменной любви, но Эвридика уже не верит ему. Не выдержав, Орфей бросает на нее взгляд. Эвридика снова умирает, Орфей в отчаянии. Но ему на помощь приходит вестник Зевса Амур, объявляющий волю богов, сжалившихся над страданиями Орфея. Амур пробуждает Эвридику к новой жизни, и счастливая супружеская чета вместе с друзьями прославляет силу любви.

МОЦАРТ. «СВАДЬБА ФИГАРО»

Камердинер графа Альмавивы цирюльник Фигаро должен сегодня праздновать свадьбу с камеристкой графини Сюзанной. Но любви Сюзанны добивается граф, старающийся помешать ее браку с Фигаро. Кроме того, женитьбе Фигаро на Сюзанне мешают доктор Бартоло и старая экономка графа Марцелина. Бартоло помнит, как Фигаро одурачил его и помог графу жениться на Розине, в которую сам доктор был влюблен. Теперь Бартоло хочет отомстить камердинеру графа. Фигаро одолжил у Марцелины деньги и дал ей письменное обязательство либо уплатить долг, либо жениться на ней. Бартоло, зная, что Фигаро не в состоянии выплатить пущую сумму, рассчитывает, что Фигаро вынужден будет жениться на Марцелине и тем самым брак его с Сюзанной будет расстроен, а сам Бартоло освободится от надоевшей ему старой сплетницы.

Вся эта сеть интриг приводит Сюзанну в замешательство. К тому же она должна выслушивать сердечные излияния юного пажа Керубино, влюбленного в графиню, в Сюзанну и вообще во всех женщины замка. Только недавно граф застал Керубино наедине с молодой дочерью садовника Антонио Барбариниой, пришел в ярость и грозил выгнать пажа из замка. Керубино просит заступничества у Сюзанны. Но появление графа прерывает этот разговор, и Керубино, чтобы не попасться на глаза графу, прячется за кресло. Невольно Керубино слышит, как граф просит Сюзанну о свидании. Но и граф вынужден спрятаться, так как он не желает встречи с явившимся сюда учителем пения, сплетником Базиллио. Граф спешит спрятаться за кресло, где укрылся Керубино; в это же время ловкий мальчик выбегает с другой стороны и садится в кресло, а Сюзанна незаметно накрывает его покрывалом.

Базиллио рассказывает Сюзанне о любви Керубино к графине. Услышав это, граф выскакивает из своего убежища и грозит расправиться с пажем. Случайно приподняв покрывало, он видит в кресле Керубино. Мальчик слышал, как он объяснялся в любви Сюзанне! Граф в ярости. Тем временем Фигаро приводит крестьян — молодых людей и девушек, которые должны принять участие в его свадьбе с Сюзанной. Графу ничего другого не остается, как дать разрешение на свадьбу. Но Керубино он должен отправить далеко отсюда: граф назначает пажа в полк на военную службу. Фигаро весело подтрунивает над будущим «бравым воином».

Графиня Розина скорбит по поводу измены мужа. Вместе с Сюзанной и Фигаро она намерена проучить графа. Фигаро придумывает следующий план: Сюзанна назначит графу свидание, но вместо нее к нему выйдет переодетый в женское платье Керубино,

который вовсе не уехал в полк, а прячется здесь в замке. Сюзанна наряжает пажа в свое платье, но он, услышав шаги графа, вынужден спрятаться в соседней комнате и запереть дверь на ключ. Графу кажется подозрительным, что дверь заперта, и он, не получив у графини объяснения, идет за инструментами, чтобы взломать дверь. В это время из комнаты выбегает Керубино и к ужасу Сюзанны выскакивает через окно. Сюзанна прячется в ту комнату, где только что был Керубино.

Граф, будучи уверен, что в комнате спрятан Керубино, страшно удивлен, когда вместо пажа оттуда выходит Сюзанна. Граф просит у обеих женщины прощения за свое грубое поведение. Появляется Фигаро с требованием начать свадебный праздник. Граф хочет уличить Фигаро в его проделках, но разговор прерывает садовник Антонио: кто-то выпрыгнул из окна и разбил горшок с цветами. Фигаро, чтобы выручить Керубино, говорит, что это он выпрыгнул из окна, и даже притворно начинает хромать.

На беду Керубино во время прыжка уронил какую-то бумагу, которую принес Антонио. Граф начинает допрашивать Фигаро, что это за бумага: если он прыгнул и выронил ее, то должен знать, что там написано. С помощью подсказок Сюзанны и графини Фигаро догадывается, что это документ, данный Керубино для прибытия в полк, но так как забыли поставить печать, Керубино передал эту бумагу Фигаро для того, чтобы исправить эту оплошность.

Неожиданно появляются Бартоло, Марцелина и Базилио, которые требуют суда над Фигаро, не выполнившим своего обязательства. Суд решает дело в пользу Марцелины. Но неожиданно выясняется, что Фигаро — сын Марцелины и Бартоло, похищенный в детстве разбойниками. Все улаживается, и решено сыграть две свадьбы — Марцелины и Бартоло, Сюзанны и Фигаро.

Тем временем Сюзанна написала графу под диктовку графини любовную записку с вызовом на свидание. К этой записке приколоты булавка, которую граф в случае согласия должен вернуть Сюзанне. Графиня же с Сюзанной хотят обменяться платьями, чтобы вместо Сюзанны к графу вышла на свидание графиня.

Вечером в саду происходит множество событий. Барбарина, которой граф поручил вернуть булавку Сюзанне, потеряла ее в траве и не может найти. Фигаро, узнав от Барбарины о назначении булавки, поражен мнимым вероломством Сюзанны и решает выследить ее и графа. Фигаро видит, как к графу подходит графиня в платье Сюзанны и, принимая ее за Сюзанну, подслушивает их любовный разговор. Встретившись с Сюзанной, переодетой в платье графини, Фигаро рассказывает ей, что граф находится наедине с Сюзанной. Узнав по голосу в своей собеседнице Сюзанну и желая

отомстить ей за страдания, которые она ему причинила, Фигаро начинает объясняться ей в любви как графине. Возмущенная Сюзанна дает ему несколько пощечин. Наконец, недоразумение выясняется, и происходит примирение.

Но в заблуждении еще находится граф. Видя свою супругу (то есть Сюзанну, переодетую в платье графини) в объятиях Фигаро, он приходит в ярость и сзывает всех, чтобы на людях уличить ее в измене. Но каково же удивление графа, когда из павильона выходит настоящая графиня. Здесь недоразумениям приходит конец, и все счастливы. Так кончается этот «безумный день».

МОЦАРТ. «ДОН-ЖУАН»

Перед домом Командора расхаживает слуга Дон-Жуана Лепорелло и жалуется на свою судьбу: ему надоело служить Дон-Жуану. Слышен шум. Из дома выбегает дочь Командора донна Анна, держа за руку прокравшегося к ней ночью в маске Дон-Жуана. На шум выходит Командор и, желая защитить свою дочь, вступает в поединок с Дон-Жуаном. Ловким ударом шпаги Дон-Жуан убивает Командора и вместе с Лепорелло скрывается. Донна Анна горюет над телом убитого отца. Дон Оттавио (жених донны Анны) ее утешает, оба дают клятву отомстить убийце.

В поисках новых приключений Дон-Жуан встречается свою старую возлюбленную донну Эльвиру, еще продолжающую его любить. Она осыпает его упреками. Но Дон-Жуану удается быстро скрыться. Лепорелло, желая утешить Эльвиру, разворачивает перед ней огромный список женщин, соблазненных Дон-Жуаном.

Дон-Жуан и Лепорелло попадают на сельский праздник. Здесь Дон-Жуан заводит любезный разговор с молоденькой и хорошенькой крестьянкой Церлиной, но преследующая Дон-Жуана донна Эльвира расстраивает его планы. Тут же донна Анна, узнав в Дон-Жуане убийцу своего отца, решает ему мстить.

Дон-Жуан, чтобы завлечь к себе приглянувшуюся ему Церлину, устраивает в замке праздник для крестьян. Ревнивый Мазетто (жених Церлины) прячется в беседку и оттуда наблюдает за поведением Дон-Жуана и Церлины. Когда Дон-Жуан направляется с Церлиной в эту же беседку, оттуда неожиданно выходит Мазетто. Дон-Жуан, не растерявшись, приглашает жениха и невесту к себе на праздник.

Ярко освещенный зал в замке. Гости танцуют. На праздник являются в масках трое мстителей: донна Анна, дон Оттавио и донна Эльвира. Во время танца Дон-Жуан велит Лепорелло отвлечь

чем-нибудь Мазетто, а сам увлекает Церлину в уединенную комнату, откуда раздается ее крик о помощи. Все гости вместе с Мазетто, дошней Анной, доном Оттавио и дошней Эльвирой спешат на выручку Церлины. Дон-Жуан переносит всю вину на Лепорелло, уверяя, что тот хотел соблазнить девушку. Но никто не верит Дон-Жуану. Все грозят ему жестоким возмездием.

Дон-Жуан ищет новых любовных приключений. Ему приглянулась камеристка дошней Эльвиры, к которой он хочет пробраться. Дон-Жуан меняется с Лепорелло плащом и шляпой и, чтобы вызвать на улицу дошню Эльвиру, поет ей нежную серенаду. Донна Эльвира выходит из дома и идет за переодетым Лепорелло, принимая его за Дон-Жуана. Теперь Дон-Жуан может войти в дом. Но неожиданно возникает препятствие: является Мазетто, который вместе с несколькими крестьянами ищет Дон-Жуана, чтобы с ним расправиться. Дон-Жуан, переодетый в костюм своего слуги, выдает себя за Лепорелло и направляет своих преследователей по ложному пути. Он лишь оставляет здесь Мазетто, хитростью отнимает у него оружие, жестоко избивает, а сам скрывается. Подоспевшая Церлина утешает Мазетто.

Тем временем дошняя Эльвира идет за Лепорелло, все еще думая, что это — Дон-Жуан. Оба оказываются в темном вестибюле дома дошней Анны. Безутешная в своем горе, она тоже приходит сюда в сопровождении донна Оттавио. Здесь же находятся Мазетто и Церлина, ищущие Дон-Жуана. Увидев Лепорелло, одетого в костюм Дон-Жуана, все набрасываются на него. С трудом несчастному слуге удается доказать, что он не Дон-Жуан.

Дон-Жуан и Лепорелло встречаются на кладбище у могилы Командора, над которой высится его громадная статуя. Дон-Жуан весело рассказывает своему слуге о новых любовных приключениях. Вдруг раздается загробный голос Командора: «Сегодня же ночью окончится твой смех». Дон-Жуан заставляет Лепорелло обратиться к статуе и пригласить ее к нему домой на ужин. Лепорелло пугается, и Дон-Жуан сам приглашает статую к себе в гости. В знак согласия статуя кивает головой.

Веселый ужин у Дон-Жуана. Появление дошней Эльвиры, осыпавшей Дон-Жуана упреками, не в состоянии омрачить веселое настроение. Донна Эльвира удаляется, но в дверях раздается ее отчаянный крик. Лепорелло, который пошел посмотреть, что случилось, также испускает дикий вопль: оба встретились в дверях с грозной статуей Командора. Каменный гость повелительно предлагает Дон-Жуану покаяться во всех своих грехах. Дон-Жуан гордо отказывается. Тогда статуя берет его за руку и при блеске молний и раскатах грома увлекает его в преисподнюю. Снова загорается

яркий свет, но Дон-Жуана уже нет. Все остальные участники этой истории сходятся и произносят известную мораль: добродетель торжествует, а порок наказан.

МОЦАРТ. «ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА»

Принц Тамино убегает от преследующей его огромной змеи. Появляются три дамы, одетые в черные платья с серебряными копьями в руках, и разрубают змею на три части, тем самым спасая Тамино от гибели. Эти дамы — служанки Царицы Ночи. Они спешат доложить своей госпоже о прекрасном юноше. Очнувшись, Тамино слышит звук флейты. Это приближается птицелов Папагено, весь в птичьих перьях и с птичьими клетками в руках. Папагено рассказывает Тамино, что будто он (Папагено) убил страшную змею. За свою ложь Папагено наказан. Снова явившиеся три дамы запирают его рот замком, чтобы он зря не болтал. Тамино же они вручают портрет девушки поразительной красоты. Это — дочь Царицы Ночи Памина. Тамино сразу влюбляется в красавицу и решает ее найти. Появляется Царица Ночи, которая обещает Тамино руку и сердце дочери, если он освободит ее из плена. Памина томится в замке волшебника Зорастро. Три дамы по велению Царицы Ночи вручают Тамино волшебную флейту, с помощью которой он сможет пройти через все преграды и избежать опасностей. Папагено они освобождают от замка, которым заперли его рот, и дают ему в дар волшебные колокольчики. Он должен сопровождать Тамино. Их обоих ведут, помогая им в пути, трое прекрасных юношей.

Памина находится в замке Зорастро. Ее преследует домогающийся ее любви мавр Моностатос. Внезапное появление Папагено останавливает мавра и помогает Памине скрыться. Папагено, покрытый птичьими перьями, и черный Моностатос пугаются друг друга. Моностатос убегает, и Папагено удается сообщить Памине о ее близком освобождении и о встрече с Тамино.

В священной роще трое юношей предсказывают Тамино победу. Но принц должен быть для этого стойким, терпеливым и молчаливым. Принц готов на все, чтобы спасти красавицу и жениться на ней. Стремясь проникнуть в замок Зорастро, он наталкивается на жреца, который уверяет его, что он в заблуждении. Зорастро не злодей, а властитель царства мудрости и света, желающий Тамино и Памине добра. Настанет день и Тамино узнает тайну Зорастро.

Тамино начинает играть на волшебной флейте, желая вызвать к себе Памину. В ответ он слышит звук флейты Папагено, который ведет сюда Памину. Но, заблудившись, Папагено и Памина встре-

чают преследующего их мавра Моностатоса. Тут приходят на помощь волшебные колокольчики Папагено. Заиграв на них, он заставляет Моностатоса вместе с рабами пуститься в пляс.

В окружении своей свиты является Зорастро. Памина сознается в попытке бежать и тут же жалуется на преследующего ее Моностатоса; последний же думает заслужить милость своего властелина за то, что он привел сюда Тамино. Но Зорастро велит наказать Моностатоса семьюдесятью семью палочными ударами по пяткам. По приказанию Зорастро Тамино и Памина должны быть разлучены, так как прежде чем проникнуть в храм мудрости, Тамино и Папагено должны пройти ряд испытаний.

В священном пальмовом саду Зорастро открывает жрецам, что Тамино и Памина предназначены богами друг для друга и что Царица Ночи в своей злобе и ненависти хочет разрушить храм мудрости. Нужно принять Тамино в число посвященных и с его помощью повести борьбу против зла, исходящего от Царицы Ночи. Но прежде Тамино должен подвергнуться испытаниям. Зорастро возносит мольбу богам Озирису и Изиде.

Тамино и Папагено очутились среди кромешной тьмы. Слышны удары грома. В поисках выхода два друга встречают оратора и жреца с факелами в руках. Они обещают счастье не только Тамино, но и Папагено (который здесь найдет себе подругу жизни), если оба достойны будут вступить в царство мудрости и света. Для этого они должны подвергнуться испытанию молчанием. Три черные дамы — посланницы Царицы Ночи, вступившей в борьбу с царством Зорастро, предрекают Тамино и Папагено смерть от рук жрецов. Но лишь Папагено пугается, Тамино же остается твердым и стойким.

В садовой беседке Моностатос подкрадывается к спящей Памине, чтобы ее поцеловать. Но внезапное появление Царицы Ночи заставляет его скрыться. Царица Ночи передает проснувшейся дочери кинжал, велит ей убить Зорастро, снять с него священный символ солнца, дающий ему силу и власть, и бежать вместе с Тамино из замка. Царица Ночи скрывается, а Моностатос, слышавший весь разговор, снова домогается любви Памины. Получив решительный отказ, он заносит над девушкой кинжал. Его руку останавливает внезапно явившийся Зорастро. Тогда Моностатос, ничего не добившись у Памины, спешит к ее матери Царице Ночи в надежде на успех и вступает в ее темную свиту. Зорастро обещает Памине счастье с любимым, когда он выйдет победителем из всех испытаний.

Тамино и Папагено подвергаются испытанию молчанием. Тамино с успехом выдерживает его, а болтливый Папагено не в состоянии

молчать. В наказание за это ему является безобразная старуха, которая называет его своим возлюбленным. Тамнино же продолжает молчать даже тогда, когда к нему приходит Памина. Пораженная этим, она впадает в отчаяние, думая, что он ее больше не любит.

Зорастро доволен стойкостью Тамнино. Но нужно ему выдержать следующее испытание: он должен на время расстаться с Паминой.

Папагено же предоставлен выбор — либо остаться в неволе, либо жениться на явившейся ему старухе. Папагено выбирает второе, и в награду за это старуха превращается в молодую, красивую девушку, которая тут же исчезает, так как Папагено еще не заслужил ее руки, не выдержал всех испытаний.

Памина, разуверившись в любви Тамнино, хочет заколоться книжалом, но трое юношей удерживают ее, убеждая в том, что Тамнино ей верен. Они помогают ей найти возлюбленного. Происходит радостная встреча влюбленных. Но еще осталось последнее испытание. Тамнино и Памина должны пройти сквозь огонь и воду. Прижавшись друг к другу, под звуки волшебной флейты, они проходят этот трудный и опасный путь. Их испытания окончены.

Папагено же тоскует по своей возлюбленной и готов повеситься. Но трое юношей его удерживают и советуют ему вызвать возлюбленную игрой на волшебных колокольчиках. И действительно, на звук этой музыкальной игрушки появляется молоденькая Папагена — суженая птицелова. Оба счастливы.

Царица Ночи вместе с тремя дамами и Моностатосом еще раз стремятся разрушить храм мудрости. Но яркое солнце рассеивает ночной мрак. Царица Ночи и ее свита проваливаются. Все возносят хвалу Изиде и Озирису и славят мудрость и красоту.

СОДЕРЖАНИЕ

КРИСТОФ ВИЛЛИБАЛЬД ГЛЮК	3
Жизненный и творческий путь К. В. Глюка	8
Принципы оперной реформы	17
«Орфей»	25
Увертюра к опере «Альцеста»	48
ИОЗЕФ ГАЙДН	53
Жизненный и творческий путь И. Гайдна	62
Характеристика творчества	74
Симфоническое творчество	76
Симфония № 103, ми-бемоль мажор (с тремоло литавр)	79
Симфония № 104, ре мажор	88
Камерное и клавирное творчество	94
Оратория «Времена года»	101
ВОЛЬФГАНГ АМАДЕИ МОЦАРТ	126
Жизненный и творческий путь В. А. Моцарта	128
Характеристика творчества	162
Оперное творчество	164
«Свадьба Фигаро»	168
«Дон-Жуан»	204
«Волшебная флейта» Краткая характеристика оперы	239
Инструментальное творчество	244
Симфоническое творчество	245
Симфония № 40, соль минор	246
Симфония № 41, до мажор («Юпитер»)	254

Концерты	265
Камерное и клавирное творчество	266
Фантазия и соната до минор	267
Соната ля мажор	274
Реквием	276
Приложение. Краткое содержание опер	293
Глюк. «Орфей»	293
Моцарт. «Свадьба Фигаро»	294
Моцарт. «Дон-Жуан»	296
Моцарт. «Волшебная флейта»	298

Левик Борис Вениаминович

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

Выпуск II

Редактор К. Кондачан
Техн. редактор Т. Сергеева

Худож. редактор А. Головкина
Корректор Г. Мартыянова

Подписано к печати 18/X-74 г. Формат бумаги 84×108¹/₂. Бум. тип. № 2.
Печ. л. 95. Усл. п. л. 15,96. Уч.-изд. л. 15,49. Тираж 70 000 экз.
Изд. № 6801 Т. п. № 583—75 г. Зак. 378. Цена 1 р. 18 к. на бумаге № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Ордена Трудового Красного Знамени
Ленинградская типография № 2 имени Евгении Соколовой
Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
198032, Ленинград, Л 52, Измайловский проспект, 29.

ГОТОВЯТСЯ К ВЫПУСКУ
УЧЕБНИКИ И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ
для музыкальных училищ

Алексеев Б.

Гармоническое сольфеджио. Учебное пособие

Вахромеев В.

Элементарная теория музыки. Учебник

Федотов А.

Методика обучения игре на духовых инструментах.
Учебное пособие

Фейгин М.

Индивидуальность ученика и искусство педагога.
Учебно-методическое пособие

*На издания, готовящиеся к выпуску,
магазины, распространяющие музыкальную литературу,
принимают предварительные заказы*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»