

III

И. ГИВЕНТАЛЬ  
Л. ЩУКИНА-ГИНГОЛЬД

# МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

выпуск

2

К. В. ГЛЮК  
Й. ГАЙДН  
В. А. МОЦАРТ

iii  
Г-46

И. ГИВЕНТАЛЬ  
Л. ЩУКИНА-ГИНГОЛЬД

# МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

выпуск  
**2**

**К. В. ГЛЮК**  
**Й. ГАЙДН**  
**В. А. МОЦАРТ**

Допущено Управлением учебных заведений  
и научных учреждений Министерства культуры  
и качества учебного пособия  
для теоретических отделений  
музыкальных училищ

ТАШКОНТ. ДАВ. МУЗУМОНА  
1984

МОСКВА  
«МУЗЫКА»  
1984

Inv. № 4261  
AXBOROT RESURS MARKAZI

**Гивенталь И., Щукина-Гингольд Л.**

**Г 46** Музыкальная литература: Учеб. пособие.  
Вып. 2. К. В. Глюк, И. Гайда, В. А. Моцарт. —  
М.: Музыка, 1984 — 480 с., нот.

Второй выпуск учебного пособия по курсу музыкальной литературы посвящен творчеству К. В. Глюка, И. Гайдна, В. А. Моцарта. В ряде обзорных глав дана общая картина художественного творчества эпохи Просвещения, развития оперы в Европе в середине и во второй половине XVIII века, пути формирования классической сонаты и симфонии.

Первый выпуск вышел в 1976 году.

Предназначается для теоретико-композиторских отделений музыкальных училищ и исполнительских факультетов музыкальных вузов.

## ОТ АВТОРОВ

Учебное пособие «К. В. Глюк, П. Гайдна, В. А. Моцарт» является продолжением первого выпуска, посвященного творчеству Г. Ф. Генделя и И. С. Баха. В нем, как и прежде, основное место занимает целостный анализ музыкальных произведений, рассматриваемых в процессе их становления и развития. Вместе с тем авторы сочли целесообразным еще больше наполнить книгу музыкально-историческим материалом, изложенным в обзорных главах. Основная задача этих глав — представить музыку как часть общей картины художественного творчества эпохи Просвещения, включающей литературу, театр, живопись, в связи с характерными для этого времени тенденциями в идеологии, эстетике, художественной жизни в целом.

Аналитическая часть учебного пособия наряду с произведениями, традиционно изучаемыми в курсе, включает анализы струнных квартетов Гайдна и Моцарта, а также фортепианного концерта Моцарта. Некоторые особенно популярные в педагогической практике сочинения, более других знакомые учащимся, авторы сочли возможным исключить (симфонию № 103 и фортепианную сонату ре мажор Гайдна, а также фортепианную сонату ля мажор Моцарта). Определенной компенсацией этого является включение в соответствующие главы обзорного анализа других произведений этих жанров.

Как и предыдущий выпуск, данное учебное пособие требует от учащихся активной познавательной деятельности: усвоение материала должно основываться на систематической работе с нотным текстом за инструментом. Это особенно важно потому, что глубокое и сложное содержание музыкального искусства, к которому обращаются здесь учащиеся, не допускает упрощения в его толковании.

Учебное пособие рассчитано на различные формы занятий: наряду с изложением материала преподавателем возможны и семинары, и подготовка учащимися докладов, и другие виды их самостоятельной работы; при этом в зависимости от уровня подготовленности учащихся преподаватель имеет возможность варьировать объем привлекаемого материала и детализацию его изучения. Наличие развернутых музыкально-исторических обзо-

ров, а также разделов, дающих суммарные характеристики жанров, рассмотрение анализируемых произведений в контексте художественной жизни эпохи дает возможность использовать эту книгу и в качестве учебного пособия для студентов исполнительских факультетов музыкальных вузов.

Авторы выражают благодарность рецензентам Г. А. Савоскиной и Г. С. Скудиной за высказанные ими ценные рекомендации и советы.

\* \* \*

\*

Главы между авторами распределены следующим образом: И. А. Гивенталь написаны — «Опера в Европе в середине и во второй половине XVIII века», симфоническое творчество Гайдна, жанр струнного квартета в творчестве Гайдна, В. А. Моцарт (жизненный и творческий путь), оперы Моцарта (обзор) и «Свадьба Фигаро», симфонии Моцарта (обзор) и симфония № 41, до мажор («Юпитер»), квартеты, фортепианные сонаты и концерты (обзор) и фортепианный концерт № 23, ля мажор Моцарта, Заключение.

Л. Д. Щукиной-Гингольд принадлежат — Введение, «К. В. Глюк», «Пути формирования классической сонаты-симфонии», Ф. Гайда (жизненный и творческий путь), фортепианное творчество, «Времена года» Гайдна, «Дон-Жуан», симфония № 40, соль минор, фантазия и соната № 14, до минор, духовные сочинения и Реквием Моцарта, Заключение.

## Введение

# ИДЕЙНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Высший продукт постоянно совершенствующейся природы — это прекрасный человек.

*И. В. Гёте*

В жизни есть закон могучий:  
Кто пагуч — кто господни!  
Но рождение — это случай,  
Все решает ум один.  
Повелитель сверхмогучий  
Обращается во прах,  
А Вольтер живет в веках.

*П. О. К. Воирише*

XVIII век — одна из блистательных страниц в истории западноевропейской музыки: это времена Баха и Генделя (первая половина), Глюка, Гайдна, Моцарта (вторая); творчество Бетховена завершает столетие, но оно уже выходит за его пределы, распространяя свое могучее влияние на новый, XIX век. Искусство Баха и Генделя лежит на «переломе эпох». Возвращенное духовной атмосферой начала XVIII века с характерным для него интересом к человеческой личности, оно вместе с тем прочно связано с художественной культурой уходящей эпохи, воплощавшей не столько индивидуальное, сколько коллективное сознание, опиравшееся при этом на религиозные представления людей. Среди потока создававшейся в то время музыки произведения Баха и Генделя выделялись значительностью разрабатываемых тем, касающихся самых коренных вопросов человеческой жизни, что также определяло особую обобщенность их художественных образов. Основная тенденция творчества большинства современных им музыкантов была иной; мир простых человеческих чувств, обрисовка картин быта, природы — вот что занимает художников и становится господствующей темой творчества. Это светское искусство, вначале неизбежно более простое и неприязнительное по сравнению с искусством Баха и Генделя, претерпевает на протяжении XVIII века огромное развитие. Оно приобретает всё большую многогранность и глубину, в творчестве же крупнейших музыкантов конца века поднимается до высот философских обобщений, охватывающих жизнь в ее самых сложных проявлениях. То, что поначалу было утрачено вместе с отказом от

философско-религиозной тематики, от развернутых полифонических композиций, завоевывается вновь, но на ином жизненном и музыкальном «материале».

Этот процесс был связан с развитием сложившихся к началу XVIII века музыкальных жанров и форм, с выработкой соответствующих им приемов музыкального письма. Черты нового накапливались незаметно, исподволь, в повседневной практической работе. Однако сама направленность поисков была не случайной: сознательно или (чаще) интуитивно композиторы следовали тем художественным представлениям, которые определяли «лицо» их эпохи, отражали ее наиболее существенные идейные искания. Сходные процессы происходили и в литературе, театре, живописи. Разница лишь в том, что в искусствах, отличающихся большей образной конкретностью, эти связи проявлялись непосредственнее, яснее, в музыке же — более сложно и опосредованно. Но и здесь они неразрывны и понять музыкально-творческие процессы можно, лишь представляя общую картину духовной жизни этого времени.

XVIII век вошел в историю европейской культуры как век Просвещения. Широкое идеологическое движение, получившее это название, было вызвано к жизни ростом общественного самосознания экономически окрепшего третьего сословия. Оно охватило все европейские страны. Молодая буржуазия в борьбе с привилегированными сословиями — аристократией, духовенством — вырабатывала свою идеологию. Целая плеяда мыслителей посвящала себя решению наиболее важных вопросов, касающихся устройства человеческого общества, выяснению самой природы человека, его возможностей и прав. Будучи учеными, философами, они, как правило, выступали и в роли общественных деятелей, писателей, публицистов. Многогранность — их характерная черта. Новые идеи они излагали в философских трактатах и в острых политических памфлетах, в произведениях искусства, трудах по эстетике. Художественное творчество становилось одной из форм их разносторонней деятельности.

Просветители подвергали беспощадной критике все феодальные порядки, государственные и церковные установления. В своей идеологии они исходили из представлений о прирожденном равенстве людей. В основе их программы устройства будущего общества — политические свободы, признание равных прав всех граждан перед законом.

В своих теориях идеологи третьего сословия опирались на признание всемогущества человеческого разума. В этом их убеждали успехи естественных наук, претерпевших в течение XVII века серьезное развитие и подготовивших решительный переворот в сознании людей. Просветительная идеология окончательно высвободила человеческую мысль от подчиненности религиозным догмам. Вера в человека, в его разум — своего рода культ разума — определяет ее светлый, оптимистический склад.

Неудивительно поэтому, что просветители с резкой враждебностью относились к средневековью: они объявляли его мрачной эпохой в истории человечества и противопоставляли ему античность, находя в общественном устройстве и культуре древних государств гармоничность, разумность, утраченные затем человечеством.

Просвещать умы своих сограждан, обличать пороки, раскрывать истинные ценности вещей — вот задачи, которые ставили перед собой идеологи третьего сословия. И действительно, новые представления переставали быть достоянием узкого круга мыслителей: издание книг, газет, журналов, распространение памфлетов — все это делало их доступными широкой читающей публике.

Просвещение отнюдь не было движением единым, монолитным. В нем существовало немало идейных «разветвлений», выражающих разные точки зрения на проблемы времени: это и неудивительно, если вспомнить, каким разноликим было само третье сословие. В разных странах Просвещение также носило свои специфические черты. Однако в главном просветители были солидарны, более того — сознательно стремились к единству, понимая всю важность объединения усилий в борьбе, которую вели. Свою деятельность они рассматривали не как узконациональную, а общечеловеческую, будущее же царство разума представляли как всемирное братство людей.

Рассмотрим наиболее существенные особенности просветительского движения, причем подробнее остановимся на его развитии во Франции и Германии — странах, где новая идеология оказала особенно сильное влияние на формирование художественного творчества.

Раньше других стран просветительское движение стало складываться в *Англии*, уже в середине XVII века ставшей на путь капиталистического развития<sup>1</sup>. Быстрый техни-

---

<sup>1</sup> Напомним, что буржуазная революция произошла в Англии в 1642—1649 годах.



ческий прогресс, бурный рост экономики — все это порождало уверенность в возможности разумной организации человеческого общества, определяло светлое, оптимистическое мироощущение, свойственное английским мыслителям, художникам первой половины XVIII века. Английские просветители прославляли созидательный труд, предприимчивость, энергию. Их героем был «естественный» человек, не связанный социальными предрассудками; природа наделила его талантами и исключительной жизненной силой, которая дает ему возможность выйти победителем из самых сложных жизненных обстоятельств. Таков Робинзон Крузо Д. Дефо, воплотивший лучшие черты человека нового времени.

Критика, с которой выступали английские просветители, была направлена не столько на социальные и политические установления, сколько на моральные изъяны людей, которые могут и должны быть устранены путем воспитания. В английской литературе этого времени нравственные достоинства людей третьего сословия противопоставлялись безответственности аристократии (например, в романах С. Ричардсона). Нередко, однако, человеческие пороки рассматривались как порождение не только феодального, но нового, буржуазного общества — к началу XVIII века оно уже достаточно ясно выявило свое лицо. Английская литература этого времени не только воспевала буржуазные добродетели, но и обличала стяжательство, эгоизм новых хозяев жизни (таково, например, творчество Г. Филдинга, Т. Дж. Смоллетта), а нередко и выражала скептическое недоверие к достижимости социальной гармонии вообще, давала жестокую сатиру на человеческое общество (творчество Дж. Свифта).

При всем ее национальном своеобразии английская просветительная идеология оказала сильное воздействие на формирование просветительского движения в странах континентальной Европы. Наиболее непосредственно — во Франции и Германии.

Ни в одной другой стране просветительские идеи не получили такого последовательного развития, как во Франции, нигде это движение не было столь влиятельным, не пользовалось такой широкой общественной поддержкой. Его специфические черты определились той политической ситуацией, которая сложилась в это время во Франции. Сильный монархический режим, переживший в XVII веке, в годы царствования Людовика XIV, свой

«золотой век», уже на рубеже столетий обнаружил признаки разложения. В течение XVIII века политический, экономический кризис нарастал, постепенно вовлекая в орбиту борьбы все социальные слои общества, пока в конце столетия не разрешился революционным взрывом: Великая буржуазная революция смела режим Бурбонов, начала новое летоисчисление в истории Франции и всей Европы.

Французское просветительское движение идейно подготавливало революцию, просветительское искусство стало в подлинном смысле слова участником борьбы — и это определило его черты: яркую социальную направленность, смелость в постановке гражданских тем, в отстаивании новых общественных и нравственных идеалов. Вместе с тем многие особенности художественного творчества этого времени определялись и своеобразием национальных художественных традиций, которые теперь по-иному осмысливались, наполнялись новым общественным содержанием.

Художественное творчество XVII века во Франции ярче всего представлено направлением, именуемым «классицизм». Название (от латинского *classicus* — то есть образцовый) указывает на важную его черту — на связь с античным искусством, которое рассматривалось как совершенное выражение красоты, как образец для подражания. Принципы классицизма нашли сильное и оригинальное выражение в живописи (например, у Н. Пуссена, К. Лоррена), в архитектуре (Версальский ансамбль), по-своему — в оперном искусстве (творчество Ж. Б. Люлли). Но особенно ярко — в драматургии, в творчестве великих трагиков П. Корнея и Ж. Расина, собственно и определивших его каноны.

Искусство того и другого художника утверждает ценность человеческой личности, посвящено воспеванию присущих человеку высоких нравственных начал. Конечно, у каждого из них — свой излюбленный круг тем. Корнель чаще обращается к идее преданности долгу, готовности подчинить личные интересы общественному благу (такова, например, его прославленная трагедия «Сид»); Расин трактует тему любовно-психологическую (в таких, например, трагедиях, как «Андромаха», «Митридат», «Ифигения в Авлиде»). Но во всех случаях драматургов привлекают не внешние обстоятельства жизни героев, а их внутренний мир, который раскрывается как мир сложный, полный острых противоречий и борьбы. Именно в выявлении богатства духовной жизни человека — пафос их творчества. При этом акторы классицистских трагедий отнюдь не стремятся обрисовать индивидуальные черты характеров, напротив — передают лишь самые существенные свойства человеческой личности, рассматривая их как неизменные, вещи присущие человеческой природе.

Искусство Корнелия и Расина — это искусство идей. Мысль, система взглядов лежали в основе произведения, определяли всю его художественную структуру. Перипетии действия служили средством для выражения этих идей, в конечном же счете — для утверждения четкой формулируемого драматургами нравственного идеала. Соответственно и герои классицистов представляли, прежде всего, как интеллектуальные личности. Торжество разума над стихией чувств утверждалось как одна из главных идей. Классицисты видели в этом проявление нравственного начала, высшей человечности.

Сосредоточенность на внутреннем мире героев почти не оставляла места для воплощения мира внешнего. Именно поэтому из арсенала средств, использованных античными авторами, классицисты заимствовали те, которые оказались им особенно сообразны, прежде всего принцип трех единств (действие разворачивалось в течение одних суток, в одном и том же месте, все события сосредоточивались вокруг одной сюжетной линии). Классицисты не допускали широты изображения, так как стремились к возможной глубине. Их цель — не только показать душевную жизнь героя, но доказать, что она не менее сложна, чем жизнь внешнего мира.

Рационализм мышления определял сам взгляд художников на произведение искусства, которое рассматривалось ими как искусство, то есть сознательно сотворенное, разумно организованное. Жизненный материал подвергался глубокой переработке, явления реального мира представляли в их произведениях в облагороженном виде, как бы приподнятыми над прозаической действительностью.

Все это определило поэтический стиль классицистов: трагедии писались так называемым александрийским стихом с характерной для него протяженной строкой и чеканным ритмом. Лексика отличалась ясностью, особой торжественностью и простотой, ей были чужды как «бытовизмы», так и вычурность.

Сконцентрированность внимания на передаче душевного состояния героев приводила к тому, что господствующее положение в трагедии заняли монологи, которые оттеснили действительные эпизоды на второй план. На театральной сцене воплощались не столько события, сколько состояния действующих лиц.

Классицистская драматургия представлена не только трагедией, но и комедией, ярче всего — в творчестве Мольера. И в этом жанре сценическое развитие подчиняется выявлению заранее заданной идеи. Однако в центре внимания драматурга уже не достоинства человека, а его недостатки. Соответственно и связываются они не с возвышенным героем, а с обыденным, обрисованным на фоне простой, «низменной» жизни. Поэтому в комедиях Мольера такое большое значение получает передача реального мира, в котором живут герои: классицистская художественная манера сочетается здесь с очень сильно выявленными принципами реализма. И все-таки в пьесах Мольера обязательно присутствует герой-резонер, носитель позитивной идеи, выражающей концепцию самого автора.

Художественный стиль комедий также резко отличается от стиля трагедий: здесь используется прозаическая речь, включающая обычную разговорную лексику.

Творческие принципы классицистов нашли свое теоретическое обобщение в работах поэта, драматурга и теоретика искусства Н. Буало<sup>2</sup>. Однако, излагая их, Буало дает им свое толкование, при этом выделяет не всегда самое ценное в классицизме, некоторые

<sup>2</sup> Его знаменитый поэтический трактат «Искусство поэзии» был написан в 1674 году.

же его положения переосмысливает, многое — канонизирует. Он особенно подчеркивает роль разума в художественном творчестве эту основу основ классицистской эстетики:

Дружите с разумом, всегда пусть будет стих  
Обязан лишь ему ценой красот своих.

Главную задачу искусства Буало видит в «подражании природе» (то есть реальной жизни), но художник должен при этом «очистить» природу от всего случайного — «уродливого», как говорит Буало, и воплотить лишь ее вечные, идеальные черты.

Нам кисть художника являет превращенье  
Предметов мерзостных в предметы вохшищенья.

Буало не случайно с такой настойчивостью акцентирует преобразующую функцию искусства — это связано с его пониманием красоты, которую он трактует как идеальную упорядоченность материала, стройность и симметрию форм. Содержательная сторона искусства должна подчиняться этим требованиям красоты: ничто чрезмерное (слишком сильная страсть, слишком острая борьба чувств) не должно нарушать ясность и красоту формы, ибо назначение искусства — «уравнять, но не утомлять». Буало как бы «приглаживает» классицизм, лишая его той силы страстей, которой в действительности наделены произведения великих трагиков и которая, захватывая, потрясая зрителя, способна его нравственно возвысить. Именно содержательная сторона искусства классицизма ускользает в теории Буало. Зато он настаивает на неукоснительном выполнении всех правил, выработанных классицистской практикой. В ранг закона возводит требование строгого разграничения жанров трагедии и комедии, безусловного соблюдения правила трех единств. Творческая практика в Корнеля, и Расина отличалась большей гибкостью и свободой, обоим художникам был чужд всякий догматизм. Однако последующие поколения в своих суждениях о классицизме чаще всего исходили именно из теоретических положений Буало.

Уже в конце XVII и особенно в начале XVIII века классицизм обнаруживает признаки кризиса. Глубина содержания, сила и величие духа, которые были свойственны этому искусству, постепенно утрачиваются. Но эстетические нормы классицизма оказались достаточно гибкими, чтобы выразить содержание, созвучное эпохе. Именно поэтому они сохранили свою притягательность на протяжении всего столетия.

Картина художественного творчества во Франции XVIII века, конечно, не может быть сведена лишь к искусству классицизма. Рядом с ним развивались и другие художественные направления. Одно из них — рококо<sup>3</sup>, которое складывается к 1720-м годам и достигает расцвета к середине XVIII века.

<sup>3</sup> Название «рококо» происходит от французского слова «рокайль», что значит раковина. Изысканные формы раковины широко применялись в декоративном искусстве рококо, в частности, как мотив орнамента.

Безмятежно-светлое и уточненное, искусство рококо принципиально противоположно классицизму — оно и возникло как своеобразная реакция на него. Отгораживаясь от всего драматического, оно создало свой замкнутый мир, где царил нега и праздность. Галантные любовные похождения, идиллические пасторали — вот его излюбленные темы. Нарочитая алогичность (вместо рационализма классицистов), часто — парадоксальность создавали впечатление причудливой игры, в которой порой утрачивалось ощущение реальности жизни. Духу этого искусства соответствовало тяготение к миниатюризму, к особой изысканности форм, их прихотливой детализированности.

Особенно выразительно стиль рококо заявил о себе в прикладных искусствах. Узоры орнамента — гирлянды цветов, фигурки амуров — украшали предметы, практическое назначение которых скрывалось под кажущейся бесцельностью. Грациозные безделушки наполняли жилища, гармонировав с отделкой деталей интерьера — декоративным узором каминных решеток, лепными украшениями, обилием зеркал, в которых предметы множились в причудливой игре линий, красок, форм. В музыке (ярче всего — в творчестве клавесинистов Куперена, Рамо и других) черты стиля рококо обнаруживают себя в особой одухотворенности и изысканности высказывания, в тяготении к интимному миру человека (лирические зарисовки, музыкальные портреты), в интересе к простым жанровым образам и их тонкому переосмыслению. Этому содержанию отвечает и миниатюризм форм, и изощренная детализированность языка с пристрастием к орнаментальной «узорчатости». Чрезвычайно характерно и стремление к созданию циклов миниатюр, в которые объединяются самые разнохарактерные пьесы, оставляя в целом ощущение прихотливости, причудливой смены впечатлений.

В искусстве рококо нашли отражение и скептицизм эпохи, разуверившейся в былых авторитетах, и жажда наслаждений, и тревожное осознание неустойчивости бытия. При всей своей идейной ограниченности оно внесло ценную лепту в историю художественного творчества XVIII века: своим неприятием отвлеченности и пафоса классицизма оно направляло художника к «конкретному» человеку, к выявлению его интимного мира. Именно человечностью, живой «земной» сущностью оно покорило современников, получив распространение не только у аристократии, но и в среде третьего сословия.

Переплетение разных художественных тенденций косвенно отражало процессы «брожения умов», которые происходили во французском обществе. Уже в первой трети XVIII века эти процессы обнаруживают себя в пол-

ную силу. Страна вступила в новый период своей истории — период Просвещения.

В течение нескольких десятилетий (примерно между 1720-ми и 1780-ми годами) Франция выдвигает целое созвездие талантов, составивших ее славу и гордость. Вольтер, Монтескье, Дидро, Руссо, Гольбах, Даламбер и многие другие — все это люди универсально широких интересов и знаний, все они представляют оппозиционную мысль по отношению к господствующей идеологии.

Исключительной смелостью отличалась деятельность Вольтера (1694—1778)<sup>4</sup>. Писатель, философ, историк, он становится одним из самых ярких выразителей новой идеологии. С особой непримиримостью он обрушивается на церковь и ее фанатизм. Своим согражданам Вольтер внушает свободомыслие и волю к борьбе, воспитывает их в духе уважения к человеческой личности. Просветительским целям служит и художественное творчество Вольтера, в котором он подвергает убийственному осмеянию все феодальные установления. Его оружие — ирония, насмешка. Спустя столетие А. И. Герцен скажет о нем: «Смех Вольтера бил и жег, как молния».

В середине XVIII века роль вождя просветительского движения постепенно переходит к младшему современнику Вольтера Д. Дидро (1713—1784). Главным делом его жизни было издание Энциклопедии — монументального труда, вобравшего в себя всю сумму накопленных к этому времени знаний и отразившего взгляды просветителей по всем научным, общественно-политическим, идеологическим вопросам. К работе над Энциклопедией Дидро привлек лучшие умы Франции — Даламбера, Монтескье, Вольтера, Руссо и многих других. Ее издание потребовало титанических усилий. Против Энциклопедии ополчились все реакционные силы Франции, особенно рьяно — духовенство. Только благодаря стойкости и мужеству Дидро этот беспримерный труд был завершен.

Показательно, что Дидро ввел в Энциклопедию раздел, посвященный опыту трудовой деятельности человека (описанию ремесел, устройства станков и т. д.). «Дидро с энтузиазмом и упорством создавал родословную труда, дабы поставить ее выше родословной дворян и великих мира сего», — сказал о нем А. Франс<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Его подлинное имя — Франсуа Мари Аруэ.

<sup>5</sup> Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1960, с. 542.

Роль Дидро во французском просветительском движении не ограничивалась работой над Энциклопедией. Он выступал как яркий мыслитель, писатель, драматург; чрезвычайно важная часть его теоретического наследия связана с разработкой вопросов искусства. В эстетике Дидро были сформулированы положения, характерные для просветительской идеологии. Одно из главных — утверждение, что красота в искусстве неотделима от истины. Полемизируя с классицистами, Дидро заявлял, что прекрасное в искусстве определяется не тем, насколько произведение соответствует классицистским канонам, а подлинностью знания, которое оно несет, ибо назначение искусства — быть полезным людям.

Дидро согласен с классицистами в том, что художник должен черпать материал в самой «природе», однако — не идеализированной, заявляет он, а такой, какова она есть, в неприкрашенной «естественной» жизни, главным образом жизни третьего сословия.

Но задача искусства — не только передавать будничную жизнь людей: оно должно, по утверждению Дидро, воплощать возвышенный идеал. «Как высоко бы ни было мастерство, — говорил он, — без идеала нет истинной красоты». Поэтому Дидро призывал художников отбирать в увиденном лишь те черты, которые помогут утвердить главную позитивную идею произведения, другими же — пренебрегать («допускать долю лжи», — говорил он). По существу, Дидро пытался примирить два взаимоисключающих творческих принципа: художественное произведение он рассматривал одновременно и как отражение явлений жизни (что предполагает реалистический творческий метод), и как воплощение заранее заданной идеи (метод классицизма). В этом заключено одно из главных противоречий его эстетики. Дидро утверждал, что героем произведений искусства должен стать представитель третьего сословия, но он не находил в современном буржуа тех черт идеального, без которых искусство утратило бы свою воспитательную функцию. Отсюда — необходимость «корректировать» собственные наблюдения ради высшей цели — утверждения идеала.

Отбор явлений жизни требует от художника как наблюдательности, так и воображения: в противовес классицистам Дидро утверждал, что творчество подчиняется не только рассудку — оно опирается и на интуицию. Он подчеркивал также, что и само искусство воздей-

ствует не только на разум человека, но не менее сильно — на его чувства.

Общие положения своей эстетики Дидро с блеском прилагал к анализу отдельных явлений искусства. В серии статей под общим названием «Салоны» он дал критический обзор работ современных французских живописцев. Большое внимание Дидро уделял театру, рассматривая его как средство наиболее сильного нравственного воздействия на общество. Он выступал против театра отвлеченных идей и ратовал за создание реалистического сценического искусства. Драматургов Дидро призывал изображать не абстрактно понимаемые «характеры», а людей в их реальных жизненных взаимоотношениях. Он хотел, чтобы театральное представление приняло более простой, будничныи вид. Сценическое действие Дидро рассматривал как строго продуманное целое: одним из первых он ввел понятие режиссуры.

Новое слово было сказано им и в разработке теории жанров. Дидро утверждал, что классицистское деление на трагедии и комедии себя изжило, и отстаивал право на существование театрального жанра, в котором соединились бы элементы комические и серьезные: Дидро называл его «серьезной (или «мещанской») драмой», «серьезной комедией», «серьезной трагедией».

Дидро волновали и вопросы музыкального театра. Он принимал деятельное участие в полемике, разгоревшейся вокруг оперного театра, — в так называемой «войне буффов»<sup>6</sup>. Вместе с другими энциклопедистами он выступал на стороне демократического жанра итальянской оперы *buffa*.

Проблеме оперы посвящен и ряд его работ, в частности «Третий диалог о „Побочном сыне“»<sup>7</sup>. Говоря о жалком состоянии музыкально-драматического искусства во Франции, Дидро настаивал на необходимости его коренной реформы. Он подчеркивал, что новый оперный театр должен стать театром серьезных идей. «Пусть явится гений, который поставит подлинную трагедию... в лирическом театре»<sup>8</sup>, — говорил Дидро. В качестве

<sup>6</sup> Подробнее об этом см. в главе I.

<sup>7</sup> Печатному изданию своей пьесы «Побочный сын» Дидро предпослал развернутое предисловие, изложенное в излюбленной им форме диалога, где он рассматривает животрепещущие проблемы современного театра.

<sup>8</sup> Имеется в виду большая французская опера, именовавшаяся «лирической трагедией».



сюжета, идеально отвечающего этим задачам, Дидро предлагал трагедию Расина «Ифигения в Авлиде». Художник, который осуществит этот замысел, будет «совершенно не похож на того, кто умеет лишь называть модуляции и комбинировать различные звуки», — Дидро представлял его себе как серьезного мыслителя, утверждающего своим искусством высокие этические идеалы.

Обращение Дидро к классицистской трагедии Расина глубоко симптоматично: по мере того как во Франции обострялась социальная борьба, его мысли все чаще направлялись от образов будничных к героическим, представления о высоком нравственном идеале все определеннее связывались не с буржуазными добродетелями (честность, трудолюбие, прочность семейных уз и т. д.), а с гражданской доблестью. Именно поэтому мысль его вновь устремлялась к античным сюжетам, к отвлеченным от будничного образа классицистского искусства. В работах, относящихся к 1760—1770-м годам, Дидро признавал возможным использовать принципы классицизма для просветительского творчества. Он призывал лишь очистить классицизм от излишнего рационализма, насытить его современными идеями.

В момент своего высшего подъема французское Просвещение выдвинуло мыслителя, оказавшего, быть может, самое захватывающее и длительное воздействие на умы современников. Имя его — Ж. Ж. Руссо (1712—1778). Разделяя многие взгляды просветителей, Руссо выступил вместе с тем со своей оригинальной теорией. Он резко ополчился против культа Разума, утверждая, что человеческую природу определяет не столько рассудок, сколько чувство. Именно в способности глубоко и тонко чувствовать раскрываются подлинные достоинства человеческой личности. «Существовать для нас значит чувствовать», — говорил он. «Прежде чем мыслить, мы начинаем переживать».

В каждом человеке, утверждал Руссо, живет данное ему от природы чувство нравственности. Правила морали следует поэтому выводить не из отвлеченных понятий, а из велений сердца. Вместе с тем нравственное совершенство не дается человеку само собой, оно достигается путем упорной борьбы с собственными слабостями, путем воспитания.

Интерес к внутренней жизни человека неизбежно связывался у Руссо с представлением о неповторимости каждой человеческой личности. Он горячо выступал

против обезличивания людей, которое происходит в современном цивилизованном обществе, особенно в высшем свете. В романе «Новая Элоиза», например, Руссо говорил, что человеку, направляющемуся в светское общество, «необходимо у входа оставлять свою душу, если она у него есть, и принимать другую, согласуясь с ливреей дома». Пустоте светского времяпрепровождения Руссо противопоставлял одиночество, уединение, дающие человеку возможность понять самого себя и окружающий его мир.

Культ чувства дополнялся в философии Руссо культом природы. Он считал, что только в близости с природой по-настоящему могут раскрыться индивидуальные свойства человека. Но призыв: «вернемся к природе» означал в проповеди Руссо также — «вернемся к естественным, простым и здоровым условиям жизни, которых лишила человека современная цивилизация». «Естественное состояние человека — обрабатывать землю и жить ее плодами», — утверждал он; культ природы получил у Руссо ярко выраженный демократический смысл.

Сильнейшее влияние идей Руссо испытали на себе все слои французского общества. В среде аристократии культ чувства становится модным поветрием: в театре, например, было принято громко рыдать, от избытка эмоций дамы нередко теряли сознание. Люди третьего сословия по-своему восприняли учение Руссо. С гордостью указывали они на те качества, которые их отличали от аристократии, — способность на искреннее чувство, непритязательность в быту, упорядоченность жизни, наполненной трудом. Социальные «низы» услышали в новой проповеди предвестие близящейся революции.

Учение Руссо получило распространение не только во Франции, но и за ее пределами. Особенно горячих приверженцев оно нашло на немецкой почве, о чем речь пойдет дальше.

Французское искусство XVIII века складывалось под прямым воздействием просветительской идеологии. В нем ясно обнаружилось при этом две художественные тенденции, связанные с развитием двух творческих направлений — буржуазного реализма (и близко с ним смыкающегося сентиментализма) и просветительского (а позже — революционного) классицизма.

Сентиментализм как художественное направление сформировался ко второй половине XVIII века, тогда же его тенденции проявлялись в творчестве и раньше (особенно в литературе). Главная

черта сентиментализма — подчеркнутый интерес к миру человеческих чувств, причем чувства эти вполне поддаются рациональному объяснению, они доступны разуму. Героем произведений становится чаще всего простолюдин, что является существенным завоеванием этого искусства. Культ чувства, нередко переходящий в трогательную чувствительность, сочетается у сентименталистов с верой в врожденную человеческую добродетель, в достижимость счастливой, гармоничной жизни, которая означает умение довольствоваться малым, следовать врожденному чувству нравственности, подчинить свои поступки естественным движениям души. Огромным толчком для развития сентиментализма послужило учение Руссо. Окончательно оформилось это направление в творчестве английского писателя Л. Стерна: его неоконченный роман «Сентиментальное путешествие» (1768) дал ему название.

Начиная со второй трети и дальше на протяжении XVIII века в художественном творчестве все уверенней заявляют о себе реалистические принципы. Возрастает интерес к жизни, к быту людей третьего сословия. Новые герои — ремесленники, мелкие буржуа — предстают, например, на полотнах Ж. Б. Шардена; художник запечатлевает их в повседневной обстановке, за обычными житейскими делами. Их окружают обыденные предметы, которые приобретают особую весомость, выступают как атрибуты «добротного» буржуазного быта. Те же персонажи — у Ж. Б. Грёза. Картины его при этом нередко приобретают морализующий характер, что подчеркивается и их пространственными названиями: «Парализованный, за которым ухаживают его дети, или Плоды хорошего воспитания», «Горячо любящая мать» и другие. Трогательные, рисующие непосредственные проявления чувств, картины Грёза в очень большой степени проникнуты духом сентиментализма.

Сходные тенденции проявляются и в драматургии, в частности в пьесах Дидро («Побочный сын», «Отец семейства»), представляющих так горько им отстаиваемый «смешанный» жанр серьезной, или мещанской драмы. И здесь правдивое описание быта и нравов буржуазной семьи сочетается с чертами сентиментальной назидательности.

Работая в театральных жанрах, Дидро стремился обновить весь стиль спектакля. Он требовал, чтобы актеры исполняли свои роли натурально: это должно быть не театральное «чтение», а живая игра. По сути, Дидро реформировал драматический театр, закрепив в нем реалистические черты.

Стремление уйти от театральной условности, создать на сцене впечатление жизненной правды, интерес к новому, третьесословному герою проявляется и в оперном театре.

С середины XVIII века начинается история жанра французской комической оперы, своей тематикой, всем образным строем заметно напоминавшей мещанскую драму<sup>9</sup>. Характерно, что создателями оперных либретто нередко выступали известные авторы мещанской драмы, например — М. Седен, талантливый драматург, ученик и последователь Дидро (одна из лучших его работ — опера «Дезертир», музыка которой была написана композитором П. Монсиньи).

Реалистические тенденции с исключительной силой проявились в творчестве писателя и драматурга П. О. К. Бомарше (1732—1799), ярче всего — в его комедии «Женитьба Фигаро»<sup>10</sup>. Написанная в 1781 году, эта пьеса отразила предгрозовую атмосферу, в которой жила Франция. Писатель обличает в ней произвол и беззаконие феодального общества, причем делает это с искрометной веселостью, остроумием и блеском, обнаруживая тонкое знание характеров и понимание истинных «пружин» жизни современного общества. Фигаро покорила публику своей достоверностью и человеческим обаянием; в нем словно сконцентрировались лучшие черты человека третьего сословия — ум, энергия, жизнелюбие, готовность бороться за свои права. Жанр комедии с ее динамичным развитием как нельзя лучше отражал оптимизм новых героев. Весь склад пьесы свидетельствовал о решительных изменениях, которые этот жанр претерпел. Бомарше порывает с классицистской традицией, всецело подчиняя развитие произведения принципам реализма. Здесь нет героя-резонера — проводника авторских идей, замысел пьесы раскрывается через обрисовку характеров, воссоздание реальных жизненных обстоятельств.

Бомарше воспринял и по-своему претворил здесь и идеи Дидро о свободном смешении жанров: он ввел в комедию сентиментальные сцены, свойственные серьезной драме, буффонаду народных фарсов, иногда — патетику, характерную для классицистской трагедии.

Почти четыре года ждала пьеса своей постановки: она была сыграна в Париже в 1784 году — и то лишь благодаря редкой предприимчивости Бомарше. Ее успех был ошеломляющим. Один из актеров писал впоследствии в своих мемуарах, что добиться исполнения комедии

<sup>9</sup> Об этом см. подробнее в главе I.

<sup>10</sup> «Женитьба Фигаро» — вторая часть трилогии, первая ее часть — «Севильский цирюльник», третья — «Преступная мать».

«было уже началом революции, потому что сенсационность „Женитьбы Фигаро“ была в общественном мнении больше политической, чем театральной»<sup>11</sup>.

В течение всего XVIII века наряду с реалистической продолжает жить и классицистская традиция. Однако уже в произведениях 20—30-х годов она существенно изменяется, подчиняясь новым художественным задачам. Именно в русле просветительского классицизма развивается творчество Вольтера (такова, например, его тираноборческая трагедия «Брут» или философские повести «Кандид», «Вавилонская принцесса»), Монтескье («Персидские письма») и др. Обновляется не только содержание, но весь образный строй произведений: они могут основываться на сюжетах не только античных, но и исторических (как правило, очень вольно трактуемых), и экзотических, и приключенчески-авантюрных. В их художественную ткань теперь нередко вилетаются зарисовки реального быта — и образы фантастики; свободней располагается весь материал — правило трех единств перестает быть обязательной нормой. Но при этом неизменным остается главное: за всеми перипетиями действия стоит логика философских положений, над всем властвует единая, все подчиняющая себе авторская мысль.

Классицистские принципы обнаруживают свои еще не исчерпанные возможности в предреволюционные годы. Обострявшаяся общественно-политическая борьба все чаще побуждала художников обращаться к героической тематике. Быт, реальные характеры — все, что является частным, единичным проявлением жизни, не способно было, по их убеждению, раскрыть вечную тему подвига, борьбы за справедливость. И тогда для художников особенно притягательной стала отвлеченная от конкретного, обобщающая образность классицизма. Произведения, написанные в этом стиле, приобретают теперь ярко выраженную гражданскую героико-революционную направленность.

В живописи примером тому может служить творчество Ж. Л. Давида (1748—1825). В ряде прославленных работ, обращаясь к античности, к эпохе республиканского Рима, он создал образы возвышенных героев, в которых так нуждалось его время. Такова героическая по духу,

<sup>11</sup> Цит. по кн: Либензон З. Лекции по французской литературе XVIII века. Горький, 1960, с. 14.

проникнутая гражданским пафосом «Клятва Горациев» (1784). Картина изображает сцену прощания престарелого отца с сыновьями, которых он благословляет на битву с врагами Рима.

Близок Давиду по духу и поэт, драматург М. Ж. Шенье (1764—1811). Большим событием в истории французского театра была постановка его пьесы «Карл IX», состоявшаяся накануне революции. Сюжет ее, рисующий картины развала королевской власти, вызывая недвусмысленные ассоциации с современным положением дел во Франции. Выдержанная в классицистских традициях, пьеса утверждала идею несостоятельности королевской власти вообще. Современники восприняли ее как призыв к революции.

Просветительский классицизм получил свое претворение и в оперном театре — в творчестве К. В. Глюка<sup>12</sup>. В годы революции эта традиция по-новому раскроется в своеобразном жанре массовых революционных празднеств. Дальнейшее развитие получают и принципы глюковской оперы. Но это уже другая эпоха, выходящая за границы Просвещения.

По-иному развивается просветительская мысль в соседних с Францией странах — Италии и Германии.

В *Италии* центром полемики и пропаганды новых идей становится искусство — та область, которая в условиях жизни этой раздробленной и завенной, экономически отсталой страны только и была доступна общественному обсуждению. Особенно большую активность просветительское движение приобрело в середине столетия. В 1760—1770-е годы в разных городах Италии создавались литературно-публицистические журналы, которые ставили своей задачей гражданское воспитание общества. Острая борьба разгорелась вокруг театра.

Одним из самых популярных итальянских театров был импровизированный народный театр — так называемая *commedia dell'arte* («комедия масок»).

Его герои — Арлекин, Коломбина, Пьеро, Доктор, Капитан и др. — это карнавальные маски, каждая из которых наделена своими, притом неизменными чертами характера, как бы олицетворяет определенный человеческий типаж. Актеры, как правило, и исполняли свои роли в соответствующих масках, что усиливало впечатление театральной условности, «игры». Спектакль представлял собой импро-

<sup>12</sup> Особенности творчества Глюка подробно рассматриваются в главе 2.

визацию: в основе его был лишь сценарный план, остальное — и текст, и «повороты» действия, и все сценическое поведение — предоставлялось актерам. Стремительно разворачивающиеся, жизнерадостные, требующие изобретательности, остроумия, виртуозного актерского мастерства (а оно включало и акробатику, и буффонаду, и цинне), спектакли *commedia dell'arte* зажигали и зрителей неукротимой веселостью, чувством праздничности жизни.

Возникнув в XVI веке, в эпоху Высокого Возрождения, «комедия масок» сохраняла свою исключительную притягательность на протяжении столетий. И все-таки в XVIII веке этот театр уже не мог по-настоящему удовлетворить требованиям, которые предъявляла сценическому искусству просветительская эпоха. *Commedia dell'arte*, основанная на импровизации, была лишена серьезной литературной основы. Дальнейшее развитие театра требовало, в первую очередь, создания настоящей драматургии, отвечающей запросам нового времени. Эту задачу выполнил К. Гольдони (1707—1793).

В своих лучших комедиях — «Слуга двух господ», «Трактирщица», «Бабы сплетни» и др. — Гольдони выступил подлинным реформатором итальянского театра. Блестящий комедиограф, он вовсе не отказывался от традиций *commedia dell'arte*, но по-своему их истолковывал. Старые театральные маски превращались у него в живые человеческие характеры, причем характеры простоародные; Гольдони раскрывал нравы, психологию этих героев. Как истинный просветитель, он утверждал их нравственное превосходство над аристократией.

Творчество Гольдони завоевывало общественное признание в острой полемике и борьбе. Его противником, талантливым выразителем вкусов аристократической публики был К. Гоцци. Как и Гольдони, Гоцци опирался на традиции *commedia dell'arte*, но создал на их основе иной — условный театр масок, воплощавший мир сказки, то чудесной, то зловещей, то пародийной. Произведения Гоцци, блестящие по форме, полные утонченности и остроумия, собирали свою восторженную аудиторию. И все-таки развитие итальянского театра в XVIII веке пошло по пути буржуазно-просветительского искусства Гольдони. Интерес же к условному театру Гоцци возродился в совсем иных общественно-исторических условиях, на рубеже XVIII и XIX веков в Германии, в творчестве немецких романтиков, выступивших против Просвещения и проявивших особый интерес к миру фантастики, гротеска, причудливой сказочности.

Новые веяния затронули и итальянский оперный театр. Композиторы неаполитанской школы — Н. Помелли, Т. Траэтта — делают попытки реформировать оперу *seria*, придать ей большую драматическую цельность. Однако подлинной выразительницей духа третьего сословия стала не опера *seria*, а новый оперный жанр — комическая опера (по-итальянски — *opera buffa*). Обращение к бытовым сюжетам, к простонародным героям, воспроизведение на сцене реальной жизни — все это свидетельствовало о закреплении новых идейно-художественных представлений и в оперном театре — самом любимом, самом популярном театральном жанре в Италии<sup>13</sup>.

Исключительно важную и самобытную роль в развитии просветительской идеологии сыграла Германия. Как и Италия, экономически отсталая, политически подавленная и разобщенная (страна состояла из множества карликовых государств, управляемых деспотическими князьями), Германия была еще очень далека от буржуазных преобразований. Феодальные отношения казались здесь незыблемыми, они определяли весь уклад жизни. Немецкое бюргерство было не только экономически слабым, но и духовно незрелым. Приниженность, дух верноподданничества, боязнь нового — эти черты не только определяли психологию немецкого бюргера, но возводились в ранг добродетелей. Тем большее значение приобрела деятельность великих немецких просветителей, поднявшихся над общим убогим уровнем духовного развития страны, расчистившим почву для расцвета немецкой культуры во второй половине XVIII века.

Научные интересы И. И. Винкельмана (1717—1768) были сосредоточены на изучении искусства Древней Греции<sup>14</sup>. Он рассматривал при этом не отдельные произведения великих мастеров древности, а античное искусство в целом, давая первый образец подлинно научного подхода к истории искусства. В творчестве художников древней Эллады Винкельман видел воплощение той гармоничности и духовной красоты, которые позже были утрачены людьми. Он говорил о прекрасной человечности эллинов, явившейся результатом полного раскрытия естественных задатков людей, возможного

<sup>13</sup> Об этом подробнее см. в главе I.

<sup>14</sup> Его капитальный труд «История искусства древности» написан в 1763 году.



лишь в условиях развитой публичной жизни и гражданских прав. Духовную свободу древних греков Винкельман противопоставлял униженности человека феодального общества. Нигде не призывая к борьбе с общественным злом, он во всех своих рассуждениях исходил из сознания острого неблагополучия в немецкой действительности. Свою просветительскую задачу он видел в том, чтобы, раскрывая современникам картину гармоничного мира древних, пробудить в задавленном народе сознание собственного достоинства, способность подняться над узкими, корыстными интересами во имя высших идеалов. Он верил, что через постижение прекрасного, вечно молодого искусства античности возможно нравственное возрождение Германии.

Одновременно с Винкельманом начинал свою неутомимую литературно-художественную деятельность Г. Э. Лессинг (1729—1781). Писатель, драматург, теоретик искусств, один из самых ярких, самых пламенных немецких просветителей, он направлял свои усилия на то, чтобы вырвать немецкое искусство из развращающей придворно-лакейской обстановки. Он клеймил низкопоклонство и клеветничество, пышно процветавшие при немецких дворах, отстаивал право художника открыто высказывать свои взгляды.

Огромную роль в развитии немецкого искусства сыграла эстетическая теория Лессинга. Основные ее положения изложены в работе, названной им «Лаокоон» (1766)<sup>15</sup>, а также в серии театрально-критических статей под общим названием «Гамбургская драматургия» (1767). Эта теория полемически направлена против классицизма, который к середине XVIII века превратился в Германии в искусство придворное, воспевающее княжеский абсолютизм. Лессинг резко осуждает аристократизм классицизма, его пренебрежение к обыденной жизни. Вслед за французскими просветителями, за Дидро он утверждает, что сферой художественного творчества могут быть все проявления жизни, ее прозаизмы, ее конфликты. Прекрасное в искусстве воплощается не только в образах идеализированных, но в живых, противоречивых характерах, надсленных индивидуальными чертами. Художник может фиксировать в человеке

---

<sup>15</sup> Лессинг рассматривает здесь известную греческую скульптуру, изображающую старца Лаокоона с тремя его сыновьями в момент смертельной схватки с обвивающим их тела огромным змеем.

не только совершенное, но и безобразное, сочетать смешное и ужасное, возвышенное и обыденное. Прекрасна сама многогранность жизни, ее изменчивость, ее богатство<sup>16</sup>.

Теория Лессинга открыла дорогу в искусство многообразным и сложным явлениям жизни, по существу, положила начало новой эстетике и новой художественной практике конца XVIII—XIX века.

Особенно важную роль Лессинг отводил театру, рассматривая его как единственную в своем роде общественную трибуну. Одну из главных задач современного немецкого искусства он видел в создании национального театра. Попытка такого рода, предпринятая в Гамбурге в 1767 году, и вызвала к жизни цикл его статей «Гамбургская драматургия»: они посвящены работам этого театра, а также общим вопросам театральной драматургии<sup>17</sup>. Вслед за Дидро Лессинг подчеркивал значение «смешанных» театральных жанров — серьезной или мещанской драмы, мещанской трагедии, способных раскрыть образ современного героя в его реальных жизненных связях и разнообразных человеческих проявлениях. Он ратовал за правдивость сценического действия, простоту и естественность театральных форм. Вместе с тем Лессинг пошел в своей теории дальше Дидро. Решающим фактором в формировании его театральной эстетики явилось изучение им творчества Шекспира. Отвергнутый эстетикой классицизма, Шекспир захватил Лессинга сложностью и глубиной показа жизни, силой характеров, свободой, с которой разрабатывается у него жизненный материал. Лессинг считал, что освоение шекспировской драматургии должно явиться решающей предпосылкой создания немецкой реалистической драматургии.

Трудно переоценить значение Лессинга в истории немецкого Просвещения. Начиная в обстановке безглас-

---

<sup>16</sup> Эти суждения Лессинг связывает с литературой, поэзией, драмой — искусствами, которые развиваются во времени и способны раскрыть явления жизни, человеческие характеры в их изменчивости, развитии. Пластические же искусства (скульптура, живопись), статичные по своей природе, призваны воплощать, как он считает, главные свойства образа, «очищенного» от всего случайного, индивидуального, раскрывать его идеальную сущность.

<sup>17</sup> Гамбургский Национальный театр просуществовал около трех лет. Лессинг стоял во главе репертуарной части, а также выступал как рецензент в печати. Отсутствие настоящей общественной поддержки привело к закрытию театра в 1770 году.

ности, духовной разобщенности, он одним из первых заговорил об общенациональных проблемах немецкой культуры и определил ту исключительную роль, которую должно сыграть искусство в духовном возрождении страны.

Идеи Лессинга были подхвачены и развиты деятелями немецкого искусства. Так, крупнейший актер и режиссер Фр. Л. Шредер осуществил преобразование немецкого театра: он добивался естественности сценического действия, психологической правдивости актерской игры. Показательно, что Шредер обратился к постановке неизвестных в Германии шекспировских пьес. Правда, зная малую подготовленность немецкой публики, он ставил Шекспира в собственной прозаической переработке, приближая произведения английского драматурга к стилю немецкой мещанской драмы. Чтобы не отпугнуть зрителя, не привыкшего к сильным душевным потрясениям, Шредер вынужден был сочинять для шекспировских трагедий благополучные концовки. Когда на премьере «Отелло» он рискнул сохранить трагический финал, зрительный зал разразился таким потоком слез, истерик и обмороков, что ему ничего не оставалось, как на следующем представлении оставить Дездемону в живых. И все-таки — пусть даже в «препарированном» виде — шекспировская драматургия проникала в духовную жизнь Германии, оказывая воздействие на формирование собственно немецкого художественного творчества.

Впрочем, подлинный Шекспир также становится доступен читающей публике: в 1766 году был закончен выход в свет восьмитомного перевода его сочинений, сделанного немецким просветителем К. М. Виландом. Молодое поколение писателей зачитывалось Шекспиром, в нем они видели проявление свободы творческого духа, внутренней независимости художника-гения.

Наиболее ярким выразителем «шекспировского» понимания искусства, глашатаем новых принципов художественного творчества явился талантливый теоретик искусства, поэт и переводчик И. Г. Гердер (1744—1803).

Он первым выдвинул исторический принцип в подходе к явлениям искусства, начал рассматривать художественные произведения не изолированно, а в связи с особенностями жизни той или иной эпохи. История искусства осмысливалась им как сложный процесс, тесно связанный с историей развития народов. Идеи историзма тесно связаны у Гердера с мыслями о нации —

нальной самобытности всякого художественного творчества. Именно так подошел он к искусству Шекспира, памятникам германской старины. Первым среди просветителей Гердер также привлек внимание к богатствам народного искусства. В 1778—1779 годах он издал подготовленные им сборники народной поэзии. Эта работа открыла немецким художникам богатейший источник творчества, направила их на поиски самобытных национальных форм.

Одной из главных задач немецкой литературы Гердер считал создание образа современного героя во всей сложности его внутреннего мира. Приверженец Руссо, ярый враг рационализма, Гердер призывал писателей воплощать внутренний мир человека, так как в стихии чувств видел самые глубинные проявления человеческой личности. О художнике Гердер говорит как о творце, а не простом «подражателе природы». Творческий акт для него отнюдь не следование правилам, скорее — наоборот, отступление от них, ибо лишь воображение, интуиция создают подлинно гениальные произведения.

Взгляды Гердера будоражили умы, воодушевляли творческую молодежь на поиски новых путей в искусстве. Под его непосредственным влиянием в 1770-х годах в Германии складывается своеобразное литературное направление, которое получило название «Буря и натиск» (по-немецки «*Sturm und Drang*») и явилось новым этапом в развитии немецкого Просвещения.

«*Sturm und Drang*» — это художественное направление, которое объединило группу талантливых писателей, драматургов, публицистов; среди них — Фр. М. Клингер, Я. М. Р. Ленц, Х. Ф. Д. Шубарт, Г. А. Бюргер и др., а также молодые И. В. Гёте и Ф. Шиллер<sup>18</sup>. Младшие современники Лессинга, они восприняли от него боевой критический дух, пламенное стремление содействовать духовному обновлению Германии. Вместе с тем творчество их тесно связано с кругом гердеровских идей, этими идеями вдохновлено. Вся их художественная деятельность была своеобразным проявлением бунтарства против нравственной приниженности и порабощенности людей. Это был бунт ярких, незаурядных личностей, утверждав-

---

<sup>18</sup> Литературные силы писателей этого направления были сосредоточены, в основном, в двух кружках, возникших независимо друг от друга. Один из них — во Франкфурте, позднее в Страсбурге группировался вокруг Гердера и Гёте. Другой, получивший название «Союз роши», — в Геттингене. К этому кружку примыкал Шиллер.

ших права человека на свободное самовыявление, бросавших вызов обществу.

Герой «штюрмеров» — сильная, исключительная личность, «гений», человек с мятежной душой. Его характер раскрывается в конфликте с чуждой ему средой. Вся жизнь героев «Бури и натиска» наполнена жаждой деятельности, стремлением к лучшему, совершенному существованию, нередко — готовностью восстать против феодальных порядков, против бесправия и зла. Страсть движет их поступками, яркость и глубина чувств выделяют среди толпы.

Культ чувства естественно согласовывался в творчестве «штюрмеров» с восторженным отношением к природе: своей гармоничностью она противопоставлялась обществу, цивилизации. «Она одна неисчерпаемо богата, она одна рождает большого художника», — говорит Гёте устами своего героя<sup>19</sup>.

Темы произведений «штюрмеров» всегда современны, часто социально заострены. Ленц, например, обличает развращенность офицерства (драма «Солдаты»). Клинггер воспеваает сильного человека, сумевшего вырваться из пут немецкого мещанства и найти себя в освободительной борьбе в Америке (драма «Буря и натиск») <sup>20</sup>. Шиллер в драме «Разбойники» восстает против княжеской тирании. Та же тема борьбы — в драме Гёте «Гец фон Берлихинген». Слова Геца «да здравствует свобода» воспринимались как пламенный призыв, обращенный к современникам. В романе Гёте «Страдания юного Вертера», истории трагической любви, внутренний мир героя раскрывается с такой психологической правдивостью, какой немецкая литература еще не знала. Мало того: сквозь призму его восприятия предстает и весь окружающий мир, чуждый ему и враждебный. Так в немецкую литературу входит важная новая тема — тема одиночества незаурядного, духовно богатого человека в современном обществе.

«Штюрмеровское» движение заявило о себе и в немецкой публицистике. Особенной смелостью отличалась деятельность Шубарта. Издаваемая им газета «Немецкая хроника» поражала современников политической остротой. В ней, в частности, публиковались материалы,

<sup>19</sup> Гёте И. В. Страдания юного Вертера. М., 1957, с. 41.

<sup>20</sup> Эта драма Клинггера и дала название всему литературному направлению.

рисующие картину крестьянской нищеты и бесправия.

Писатели «Бури и натиска» выступали ревностными поборниками немецкого национального искусства. Многие из них обращались к народной поэзии как источнику творчества. Так развивалось, например, поэтическое творчество Бюргера. Он одним из первых ввел в немецкую поэзию народный жанр баллады. Народные тексты записывал и обрабатывал Гёте.

Обогащая содержание литературы, молодые немецкие писатели восставали и против канонов творчества. Они были убеждены, что гений творит по своим законам. И действительно, «штюрмеры» вдохнули жизнь в немецкую литературу, напоили ее истинным вдохновением. «Как все это было ново, сколько здесь чудесной свободы, мелодичности и красочности, — говорил Т. Манн о ранней лирике Гёте, — как под бурным порывом этих ритмов летела пудра с рационалистических париков!»<sup>21</sup>

Впрочем, у многих «штюрмеров» творческая свобода нередко оборачивалась другой своей стороной — эмоциональной «перевозбужденностью», неровностью стиля. Часто их произведениям не хватало организованности, направляющей авторской воли.

Судьбы писателей «Бури и натиска» в большинстве своем драматичны. Выходцы из бюргерского сословия, дети учителей, сельских священников, ремесленников, они испытали на себе все тяготы немецкой действительности. Некоторые в поисках лучшего вынуждены были покинуть Германию. Клиингер и Ленц закончили свои дни в России. Ленц — в острой нужде, несмотря на помощь русских писателей. В 1792 году его нашли мертвым на одной из московских улиц. Жестоко поплатился за свою смелую публицистику Шубарт; без суда и следствия он был брошен в тюрьму, где провел долгие 10 лет.

Бедность, преследования были уделом почти всех «штюрмеров». Германия еще не была готова воспринять их пламенную проповедь. Да и сама просветительская мечта «штюрмеров» о торжестве гуманизма была слишком абстрактна. Пережив в 1770-е годы расцвет, направление это уже к середине 1780-х годов испытывает тяжелый кризис. Бюргер в стихотворении «Одинокый певец» выразил трагическое осознание тщетности просветительских надежд «штюрмеров»:

<sup>21</sup> Манн Томас. Фантазия о Гёте. — Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1961, с. 429.

Как в цветущие дни лета  
Не доходит до гробов  
Голос жизни, рокот света,  
Так свободный стих поэта  
Не волнует кровь рабов...  
Горечь слез и горечь смеха  
Слышим в песнях мы твоих,  
Но зачем поешь ты их?  
Разве можно ждать успеха  
Посреди глухонемых? <sup>22</sup>

Ряд писателей отходит от искусства, другие — ищут новые творческие пути. Во второй половине 80-х годов «Sturm und Drang» перестает существовать.

По-разному пережив кризис, Гёте и Шиллер, два художника, возвышавшиеся над всей плеядой писателей-«штюрмеров», во второй половине 1780-х годов формулируют свою новую художественно-эстетическую программу. Она получила название «веймарский классицизм» и связана с их творчеством конца 1780—1790-х — начала 1800-х годов. Сохраняя верность просветительским идеалам, и Гёте и Шиллер видят теперь свою миссию художника не в бунтарском отрицании действительности, а в том, чтобы своим творчеством воспитывать современников, внушая им чувство прекрасного, пробуждая в них художественное начало, без которого невозможно ни нравственное, ни политическое обновление Германии. Следуя теории Винкельмана, идеал прекрасного они ищут в искусстве античности. Приблизить современников к этому миру красоты и человечности — значит дать им возможность возвыситься над убожеством немецкой жизни. Искусство «возносит человека над самим собой», говорит Гёте. «Путь к свободе лежит через красоту», — утверждает Шиллер. В «Письмах об эстетическом воспитании» он говорит, что нынешний век еще не созрел для осуществления высоких гуманистических идеалов. Облагородить человека способно лишь искусство.

Античность рассматривалась веймарскими писателями не как объект для подражания, а лишь как стимул для творческой работы. Оба писателя проникаются светлым мироощущением античных авторов, свойственным им чувством гармонической связи человека с природой, со всем мирозданием. В творчестве и Гёте, и Шиллера все большее место начинают занимать темы обобщенно-философские, «вечные». Особое значение приобретает тема созидания, а также тема совершенствования

<sup>22</sup> Перевод Д. Минаева.

человеческой личности. Именно в эти годы Гёте возвращается к прерванной работе над «Фаустом» (в 1808 году была закончена первая часть). Он насыщает произведение философской проблематикой, связанной с идеей вечных поисков человеком смысла его земного бытия. Великолепным образцом шиллеровской поэзии этого периода является его знаменитая ода «К радости» (1785). Проникнутая светом, озаренная верой в человека, она в обобщенно-абстрактных образах выражает просветительский идеал всеобщего человеческого братства.

Как и прежде, важное место в творчестве обоих писателей занимают произведения для театра: их драматургия теперь во многом опирается на эстетику классицизма. И Гёте и Шиллер используют сюжеты, далекие от немецкой действительности, их герои становятся выразителями определенных идей. Однако классицистские принципы оба сочетают с детальной разработкой характеров: абстрагированные от современности, герои их произведений предстают как образы психологически достоверные. Оба художника стремятся разрешить характерную для просветительского искусства проблему: сочетать идеализированные черты человеческой личности с реальными чертами современного человека. Главную свою задачу они видят при этом не в обличении изъянов жизни, а в утверждении прекрасного идеала<sup>23</sup>. Меняется по сравнению с предыдущим периодом эмоциональный строй произведений: они приобретают большую уравновешенность, мудрую сдержанность и гармоничность.

Веймарский классицизм, охватывающий годы на рубеже двух столетий, естественно, смыкается с новыми этапами развития немецкой художественной культуры — с уже складывавшимся в Германии романтизмом, с утверждавшимся в XIX веке реализмом<sup>24</sup>. Однако эти новые направления проявят себя уже в иных обществен-

---

<sup>23</sup> Гёте, закончив драму «Эгмонт», по стилю принадлежащую еще предыдущему, «бурному» периоду, сочиняет выдержанные в новом классицистском стиле «Ифигению в Тавриде», «Тассо». Шиллер в эти годы заканчивает трагедию «Дон Карлос», пишет трилогию «Валленштейн», трагедию «Мария Стюарт», драму «Вильгельм Телль» и др.

<sup>24</sup> Следует иметь в виду, что для Шиллера и особенно для Гёте, прожившего долгую жизнь, веймарский классицизм был одним из этапов их художественного развития. В начале XIX века в творчестве Шиллера появились новые, предромантические тенденции, развитие которых оборвала его ранняя смерть в 1805 году. В художественном же творчестве Гёте стали развиваться и укрепляться реалистические тенденции.



ных условиях, в рамках иной идеологии. Немецкое же Просвещение исчерпало себя в Веймарском классицизме.

Музыкальное искусство Германии не осталось в стороне от этого сложного, насыщенного духовными неканоничными времени. Так, проблемы театра, волновавшие немецких писателей, были животрепещущими и для музыкантов. Создание национальной немецкой оперы — одна из самых актуальных задач. Разработанная Лессингом драматургическая теория, пропаганда им шекспировского наследия — все это оказало воздействие на развитие оперного жанра и дало свои изумительные результаты в оперном творчестве В. А. Моцарта.

Стремление к раскованности, «естественности» высказывания, свойственное «штюрмеровскому» искусству, характерно и для немецкой музыки, оно — в особой мятежности тона, неожиданности эмоциональных переходов, отражающих пламенность чувств, постоянную устремленность к лучшему. Этот душевный строй запечатлен в музыке Ф. Э. Баха, И. Шоберта, композиторов мангеймской школы и многих других их современников. «Штюрмеровские» мотивы с захватывающей силой обнаруживают себя в творчестве Моцарта и Гайдна.

По-своему запечатлен немецкими музыкантами и руссоистский культ природы. У Гайдна, например, в зарисовках сельских сенок, крестьянского быта, связанного с жизнью природы; у Моцарта — в той особой атмосфере душевной трепетности, благоговейности, которая возникает от соприкосновения с ее вечной красотой.

Реалистические творческие принципы, особенно последовательно разрабатывавшиеся в немецком сценическом искусстве, легли в основу и немецкого оперного творчества, найдя свое гениальное выражение в зрелых оперных сочинениях Моцарта.

В музыке претворились и принципы классицизма. Полнее всего — в художественных закономерностях сонатно-симфонического цикла, который именно на немецкой (венской) почве получил свои законченные, классические черты.

Музыка выразила главное в мировоззрении просветительской эпохи — ее великий оптимизм, убежденность в конечной разумности и гармоничности бытия. Чувства и представления людей своего времени она переплавляла в художественные формы, высшие, совершенные образцы которых представлены в творчестве Глюка, Гайдна, Моцарта.

## Глава I

### ОПЕРА В ЕВРОПЕ В СЕРЕДИНЕ И ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА

Среди всех видов и форм европейской музыки XVIII века опера играла ведущую роль. Интерес к ее проблемам был чрезвычайно велик: множество памфлетов, трактатов, статей, целые страницы литературных произведений посвящались путям развития оперы, ее назначению, месту в общественной и художественной жизни, ее нынешнему состоянию. В одном из известнейших трактатов итальянского композитора и писателя Бенедетто Марчелло «Модный театр» язвительно и остроумно высмеивались нравы и обычаи, сложившиеся к тому времени в опере. Ни одна из сторон жизни этого музыкально-сценического жанра не ускользнула от внимания автора.

Даже и на самой оперной сцене сатирически изображались традиционные сюжетные положения оперы, пародировалась ее музыка, подвергались осмеянию оперные певцы, их претензии, привычки и т. п. Примеров тому много — от «Оперы нищих» английских авторов (Д. Гея и Д. Пепуша) до одноактной комической оперы Моцарта «Директор театра».

В предреволюционной Франции полемика об опере была особенно острой. В ней зачастую прямо переплетались вопросы эстетики оперы и социальные и даже политические проблемы. Столкновения приверженцев старых и новых оперных идеалов выливались во Франции в бурные споры. Именно в Париже происходила так называемая «война буффионов», а затем и «война глюкистов и пиччиннистов» (о чем речь пойдет дальше).

Оперные жанры XVII века — итальянская опера *seria* и французская «лирическая трагедия» — к середине XVIII века не остались неизменными. Для обновления французской оперы много сделал Ж. Ф. Рамо (1683—1764); в эволюции оперы *seria* важную роль сыграла деятельность поэта-либреттиста П. Метастазियो (1698—1782), высоко почитавшегося современниками.

Будучи музыкантом, зная вокальную специфику, Метастазियो был внимателен к воплощению своих сюжетов в музыке, любил давать советы композиторам.

Он умел мастерски развивать сюжетную интригу. Однако его поэзия прежде всего поучала, его герои больше рассуждали о чувствах, чем непосредственно выражали их. Метастазии не нарушал и установленных границ оперных форм — ему было достаточно освященных традицией арии и речитатива. Лишь большие музыканты, драматурги по природе своего дарования, были способны извлечь скрытые возможности поэзии Метастазии и создать на основе его либретто нечто новое. Это — И. А. Хассе (1699—1783), немецкий композитор, учившийся в Италии, К. В. Глюк, который долго писал в стиле оперы *seria*, итальянские композиторы Н. Йоммелли (1714—1774) и Т. Траэтта (1727—1779). Большинство же авторов, пренебрегая драматургией, все внимание обращали на саму музыку, прежде всего на мелодику, особенно на красоту ее звучания и колоратурный блеск. Из оперы *seria* почти полностью исчез хор, не использовались басовые голоса. Мужские роли исполнялись певцами, у которых в результате произведенной в юношеском возрасте операции сохранялись красивые и чистые голоса вовсе не мужского тембра. Среди таких певцов в XVIII веке были прославленные исполнители — Каффарелли, Фаринелли, Крешентини. Чрезвычайно высоким было мастерство и многих певиц (например, Фаустины Бордони, жены композитора Хассе). Их искусство пения, итальянского *bel canto*, приобрело громкую славу во всей Европе. Но преимущественный интерес к одной стороне оперного произведения — к мелодике, пению — приводил к тому, что рушилось то равновесие драмы и музыки, которое подразумевает этот музыкально-драматический жанр.

Передовые умы XVIII века были единодушны в признании того, что и «лирическая трагедия», и опера *seria* не отвечают художественным потребностям нового времени. Они резко порицали эти оперные жанры за условность содержания, за его оторванность от моральных запросов общества, за пренебрежение к тексту и господство музыки вне ее связи со смыслом происходящего на сцене; наконец, за перегруженность музыки эффектами, рассчитанными только на восприятие слухом, и вычурность стиля (особенно стиля исполнения). Позднее, уже осознавая опыт развития оперного жанра в XVIII веке, французский композитор А. Э. М. Гретри (1741—1813) писал в своих «Мемуарах» о том, что требуется для улучшения итальянской оперы: «Сократить слишком длин-

ные сцены; сжать действие, устранив бессмысленные ритуальности, рулады, повторения, становящиеся столь скучными, в особенности когда действие напряжено; сделать хоры более драматическими, более богатыми гармонией и модуляциями...» Завершая эту мысль, Гретри говорит, что тогда актеру «уже не будет дозволено, уходя со сцены, сосать апельсин, в то время как его собеседник обращается к нему»<sup>1</sup>.

В этой колоритной примете Гретри выделяет главное: опера не понималась как драма. Для обновления жанра требовалась именно драматическая трактовка сюжета, музыкальных форм (арий, ансамблей) и потому следовало отказаться от условных типов арии (мести, ревности, полухарактерных и бравурных и т. п.), чтобы выражение чувств стало более «естественным». Только так современная опера могла достигнуть того уровня, который предполагали просветители. Поэтому проблему оперы не решали частные изменения (самостоятельные инструментальные разделы, вводимые в произведения, драматизация речитатива *сессо*, увеличение роли хора и аккомпанированного речитатива, или даже привнесение индивидуально-характерных черт в музыкальную обрисовку действующих лиц)<sup>2</sup>. Необходим же был принципиальный отказ от старых канонов, решительное обновление либретто и всей драматургии оперы. Ход исторического развития жанра оперы привел к необходимости коренного обновления всей системы художественных средств, более того — к новому пониманию жанра.

Первая половина XVIII века ознаменовалась таким важным событием в истории оперы, существенно повлиявшим на ее судьбу, как создание комедийных жанров: оперы *buffa* в Италии, комической оперы (*opéra-comique*) во Франции, зингшпиля в Германии и Австрии<sup>3</sup>.

Напомним, что комическая опера возникла и утвердилась как демократическое искусство третьего сословия, в отличие от оперы *seria* и «лирической трагедии», являвшихся детищами аристократической придворной

<sup>1</sup> Гретри А. Э. Мемуары, или Очерки о музыке, т. I. М.—Л., 1939, с. 87.

<sup>2</sup> Эти изменения частично встречались уже в операх Генделя; в середине же и во второй половине XVIII века — у Хассе, Йоммелли, Тратты.

<sup>3</sup> К этим трем видам комедийной оперы следует присоединить еще и английскую балладную оперу, ярким образцом которой явилась уже называвшаяся «Опера нищих» Гея и Пепуша.

культуры. Неудивительно, что все в ней намеренно противоположно серьезным оперным жанрам, начиная от характера сюжета и социального происхождения действующих лиц, кончая самой музыкой, ее стилем. Каждая из трех основных национальных разновидностей комической оперы XVIII века имела свои особенности возникновения и развития, свои специфические признаки.

В 1733 году в Неаполе была показана «Служанка-госпожа» Дж. Б. Перголези (1710—1736), ставшая первым образцом итальянской оперы *buffa*. Хотя она написана и поставлена (в соответствии с традициями того времени) как интермедия к опере *seria* самого же Перголези «Гордый пленник», именно ею открывается история последовательного развития, восхождения и эволюции этого жанра. Такие незатейливые по содержанию интермедии было принято исполнять во время спектаклей оперы *seria* в актрактах для развлечения публики еще задолго до «Служанки-госпожи» Перголези<sup>4</sup>. Отделившись от оперы *seria*, «Служанка-госпожа» зажила самостоятельной жизнью и предопределила существенные черты и итальянской и французской комической оперы.

У жанра оперы *buffa* в Италии есть своя предыстория. Его предшественниками были комедийные сценки в операх серьезного содержания, появившиеся еще в XVII веке, народные представления старой импровизационной *commedia dell'arte*, комедии с музыкой, писавшиеся на местных диалектах («диалектная комедия»). Корни жанра можно проследить и в более давние времена: в средневековых народных представлениях, разыгрывавших «священные» сюжеты в сниженном, а то и в пародийном виде с нарочито бытовыми, подчас же прямо комедийными эпизодами, и даже в древнеримских представлениях с окарикатуренными комедийными масками. Все эти предпосылки постепенно складывались в традиции, на которые и могли опереться авторы нового оперного жанра.

Сюжет «Служанки-госпожи» прост и непритязателен. Серпина, служанка в доме богатого господина (Уберто), решила женить его на себе, чтобы стать «госпожой», и добивается этого с помощью ряда забавных ухищре-

---

<sup>4</sup> Поэтому-то и закрепилась в опере *buffa* двухактная структура (опера *seria* обычно состоит из трех актов).

ний. Здесь все отлично от оперы seria: и бытовая основа сюжета, и его простота, и ясность развития, и то, что главным действующим лицом является служанка. Но еще важнее отличия музыкальные, вытекающие отсюда. В опере seria музыка должна была выразить чувства, рождаемые перипетиями сюжета; авторы оперы buffa стремятся сделать саму музыку действенной, включив замкнутые номера в течение сюжета. Это — «опера действия» в противовес «опере чувств». Стремясь уйти от статичности оперы seria, Перголези придает динамичный характер даже ариям. Так, первая же ария Уберто (№ 2) «Это не слуги — сплошной кошмар» — словно заключенный в музыкальную форму эпизод сценического действия. Ее текст обращен к собеседникам (Серпине и слуге Веспоне), насыщен вопросами и восклицаниями («Ну, посмотрите, а, ну полюбуйтесь, а?» или «Я все сказал? Не ожидал?», «Так издеваться? Стыда в вас нет!»). И содержание арии, и словесная форма его выражения предполагают игру актера, действие на сцене, причем действие явно комедийное (Уберто пазойливо повторяет одни и те же слова, музыкальные обороты, будто «вдалбливая» их в сознание, а сам гнев его несерьезен, смешон и слугам вовсе не страшен — в следующем же речитативе он «снимается» репликой Серпины).

Музыка выражает и комедийность положения, и его «подвижность». Нарочито просты мелодические и гармонические обороты, повторяющиеся по нескольку раз:

[Vivace]  
Уберто (к Серпине)

Э - то не слу- ги — сплош-ной кош-мар, сплош-ной кош-мар,  
и тут и там — по-всю-ду хлам, по-всю-ду хлам

Комично звучат квинтовые скачки у баса, переносимые из одной октавы в другую; оживленное движение в темпе vivace придает всей арии характер скороговорки — особенно там, где «выключены» паузы, а мотивы, словно скользя по диатонической секвенции, соединяются в «сплошную» линию ритмически равномерного движения:

## 2 [Vivace]

уж сколько лет-о-дин от-вет я слы-шу, нет-о-дин от-вет, все нет да

нет; и все пра-ва, всег-да пра-ва ты.

Существенно, что партия Уберто — басовая. Уже говорилось, что опера seria практически исключила басовые голоса, опера buffa, напротив, культивирует их. В каждой опере buffa непременно имеется басовая партия, которая обычно становится основной носительницей комедийности.

Аналогична арии Уберто и следующая сразу за ней ария Серпины «Зачем вам так горячиться?» Здесь снова вопросы и восклицания (разговор с молчащим собеседником), повторы фраз и слов с той только разницей, что музыка арии Уберто несколько угловата, а Серпины — кокетлива и задорна. Не менее показательна и ария Серпины (№ 6) из второй картины «Знаю я, вам скучно будет». Вся она построена на сопоставлении, чередовании двух планов: Largo, в котором Серпина, притворно печалась, будто бы прощается с Уберто, и Allegro, когда, сбросив маску, Серпина торжествует («О, я вижу: он растроган! Все удастся мне, о да»). Таким образом, ария превращена в живую и увлекательную сценку — Серпина то играет задуманную роль, то становится сама собой и, не переставая наблюдать за тем, как реагирует на ее уловки Уберто, убеждается в правильности своей тактики («Да, он мой! Навек он мой!» — последние слова арии).

Таковыми становятся арии. Они исполняются не «в зал», они передают этапы развития действия, включаясь в его течение.

Но еще действеннее ансамбли. В «Служанке-госпоже» это только дуэты (так как здесь всего два поющих действующих лица)<sup>5</sup>. Два дуэта — в конце первой картины и в заключении оперы — имеют разное назначение: первый (№ 4) движет действие дальше (дуэт-ссора), второй (№ 8), появляясь уже после развязки, завершает произведение полным согласием героев.

Дуэт в конце первой картины — ансамбль действия (хотя и внутреннего, психологического, но интенсивного).

<sup>5</sup> Роль слуги Веспоне мимическая.

Вопросы и ответы перекидываются от одного к другому, диалоги чередуются с двухголосным, собственно дуэтным пением. Как и в последней арии Серпины, здесь важны реплики «в сторону», переходы от разговора с собеседником на сцене к разговору со слушателем (выраженные различными музыкальными темами). Всё здесь в развитии, и только оркестровый ритуфель, обрамляющий дуэт, создает законченность и единство. Отсюда начинается важнейшая традиция жанра оперы *buffa* — большие ансамбли свободного строения, где драматические события выражались самой музыкой (напомним, что по законам жанра оперы *seria* для этой цели предназначались речитативы). Самые крупные и сложные по содержанию ансамбли находились в финалах двух актов оперы.

В таком музыкально-смысловом контексте и речитативы *secco* обретают живость и подвижность. Пение и «сухой» речитатив органичнее соединяются, дополняя друг друга, образуя стройное целое.

Перголези своей «Служанкой-госпожой» предопределил и музыкально-стилистические качества жанра оперы *buffa*. Музыка «Служанки-госпожи» отлична от музыки опер *seria* многими чертами: живой, танцевальной в своей основе ритмикой, опорой на тот или иной бытовой жанр в мелодике; ее текст доносится до слушателя в коротких, ясных по структуре фразах, очень четко, без всяческих «излишеств», без концертирования и виртуозности, без «распевания» (то есть роль певучести, или «кантабельности», в ней меньше, чем в опере *seria*). А отсюда — легкость и стремительность течения музыки. Мелодика оперы *buffa* более экономна интонационно — характерно развитие всей мелодической линии целого из начальных мотивов. Образцом этого могут служить уже приведенные примеры из арий Уберто и Серпины.

Действующие лица этой оперы типичны для комедийной пьесы своей эпохи, и их прототипы без труда обнаруживаются в традиционной «комедии масок». Серпина — ловкая, с хитринкой и выдумкой, умеющая добиваться своей цели, отнюдь не лишена и привлекательности: грациозная, живая, умная. Уберто — туговат на сообразительность, дает себя провести, простодушен и глуповат, ворчлив, но добр. В партии Серпины использовано комедийное амплуа «ловкая служанка», в партии Уберто — «глупый господин». В опере слово «омузикалены» маски *commedia dell'arte*. Правда, пока еще



действующие лица от масок не очень далеки. Хотя музыка и придает им большее разнообразие и даже некоторое обаяние, их характеристики все-таки еще одномерные, «плоскостные».

В последующие десятилетия XVIII века опера buffa в Италии не только закрепила те черты, которыми наделил ее Перголези, но и обрела новые — жанр развивался в творчестве многих мастеров. Среди них надо выделить имена Н. Пиччинни, Д. Чимарозы, Дж. Паизиелло. Если в начале своего существования опера buffa стремилась «оттолкнуться» от оперы seria, быть как можно меньше на нее похожей и даже — быть противоположной ей, то затем она делает шаги навстречу seria: в жанр buffa все больше проникает лирика, а следовательно, и некоторые выработанные в условиях оперы seria средства и приемы выразительности. Конечно, и тип, и характер лирики, и способы ее выражения в опере buffa все же иные, тем не менее эволюция жанра очевидна.

В целом развитие оперы buffa в XVIII веке идет от «чистой» комедийности, бытовизма, от «легкости» сюжетных положений к большей «серьезности» и лирической чувствительности. В этом явно просматривается параллель с развитием жанров драматического театра (постепенное приближение комедии к новому жанру «мещанской драмы»).

Значительное воздействие оказал на оперу buffa сентиментализм. Одним из непосредственных свидетельств этого явилась опера «Добрая дочка» Н. Пиччинни. Уже одно сопоставление сюжетов «Служанки-госпожи» (1733) и «Доброй дочери» (1760) показывает, какие значительные изменения произошли за эти годы в понимании жанра. У Перголези несомненна комедийная основа происходящего — смешон сам Уберто и в своем гневе на нерадивых слуг, и в своем замешательстве и смятении, комична вся несложная интрига Серпины. Иное — в «Доброй дочке». Ее сюжет взят из известного в свое время романа английского писателя сентименталистского направления С. Ричардсона «Памела», сущность которого отнюдь не комическая.

В эволюции оперы buffa с течением времени происходят изменения. Определяющими чертами становятся обращение в сюжетах к жизни незнатных слоев общества, простота и естественность событийной стороны, трогательная лиричность, легкий правоучительный оттенок; в му-

зыке же — большая певучесть, но и, напротив, виртуозность. Связь с бытовыми жанрами сохраняется, хотя теперь она проявляет себя сложнее и опосредованнее.

К концу века «чистая» опера buffa сочинялась, как и раньше, по определенной «мерке» — количество ролей и их характер большей частью диктовались наличием актеров и соответствующих им амплуа. И либреттист и композитор старались учитывать особенности голосов певцов и равномерно распределять сольные номера, чтобы «никого не обойти». При таком положении вещей решающими оказывались соображения практического, а не творческого характера. В каждой последующей опере актер в новой роли сменял лишь имя героя, сохраняя свое типическое амплуа и образ-маску.

Высшие достижения итальянской оперы buffa представлены в конце века в творчестве Паизиелло и Чимарозы — уже одновременно с Моцартом или даже после него (в 1780—1790-е годы). Это и «Севильский цирюльник» и «Мельничиха» Паизиелло, и «Тайный брак» Чимарозы.

Известнейшее произведение конца XVIII века — «Тайный брак» Д. Чимарозы, своего рода итог шестидесятилетнего развития этого жанра в Италии. Чимароза, ученик Пиччинни, был прославленным композитором. Его знали не только на родине — он жил и в Петербурге, и в Вене (где и была поставлена в 1792 году его опера «Тайный брак»). Успех Чимарозы дает основания для суждений о художественных вкусах публики той поры. Опера «Тайный брак» действительно концентрирует в себе главные признаки всего жанра на данном этапе его эволюции.

Сюжет оперы содержит идею осмеяния сословных предрассудков и корыстолюбия, но в форме веселой и остроумной<sup>6</sup>. Комизм сочетается с лирикой, комедийная интрига проста, ее развитие целеустремленно, тон выражения чувств легкий, непринужденный. Абсолютно

<sup>6</sup> Джеронимо, богатый купец, хочет выдать двух своих дочерей, Лизетту и Каролину, за людей знатного происхождения. Свататься к Лизетте приезжает граф. Но ему больше по душе Каролина. Чтобы жениться на ней, он даже согласен отказаться от части приданого. Отец не возражает. Но ни он, ни кто-либо другой в семье не знает, что Каролина тайно обвенчана с небогатым и незнатным Паолино. Паолино в отчаянии ищет поддержки у тетки Каролины Фидальмы, которая, как выясняется, сама влюблена в него; Лизетта, для которой отказ графа от брака с ней был ударом, готова на все, чтобы расстроить новый план отца и графа. Лизетта и Фидальма уговаривают Джеронимо заточить

господствует пенне — оркестр гораздо менее значим (хотя и не сводится только к аккомпанирующей роли). Напрасно было бы ждать от этой музыки особой тонкости (гармонической или интонационной). Главная сила выразительности — в кантилене, броской, чувственно-яркой, непосредственно воздействующей. Чимароза прямо следует за некоторыми принципами, провозглашаемыми современной эстетикой: от музыки оперы она требует прежде всего простоты и понятности. Ансамбли, которых здесь больше, чем арий, и сольные номера «Тайного брака» не перегружены подробностями — чувства переданы ясно и однозначно. Однако из этого не следует, что музыка их бедна. Нет, Чимароза умеет быть и поэтичным, и динамичным, и разнообразным.

По уже прочно установившейся традиции создан финал I акта оперы — он полон суеты, оживления, комизма. В водоворот событий вовлекаются все действующие лица. Каждая фаза действия отмечена новой музыкой, «своей» тональностью. При этом музыкальная форма финала симметрична и стройна — с тематической и тональной репризой.

«Тайный брак» строго следует законам жанра: развлекая, смешая, внушает добродетельные идеи времени, радуется красивой, то грациозной, то динамичной, то лиричной музыкой.

Особая «страница» истории комической оперы в Европе XVIII века — французская *opéra-comique*. В предшествующем столетии Франция создала свой национальный вариант серьезного оперного жанра — «лирическую трагедию», вслед за итальянской, но не подражая ей. Теперь перед французской оперой встала новая задача — дать оперной сцене жанр, который выражал бы дух, вкусы, нравы поднимающегося к самостоятельной общественной жизни третьего сословия. Значение комической оперы для Франции определяют слова Вольтера: «Нация наконец нашла свой истинный гений, свою истинную славу — комическую оперу!»<sup>7</sup>

Само название «комическая опера» появилось еще в 1715 году, когда во время Сен-Жерменской ярмарки

---

Каролину в монастырь, Каролина и Паолино решают бежать, но их застают вместе. Все выясняется, Джеронимо прощает Каролину, а граф женится на Лизетте.

<sup>7</sup> Цит. по кн: Ля-Лорансен Л. де. Французская комическая опера XVIII века. М., 1937, с. 27.

было показано сатирическое представление, высмеивавшее Большую оперу. В те годы родился и обычай пародировать известные оперы Люлли — «Армиду», «Альцесту». Позже та же участь ожидала оперы Рамо. Пародировались целые сюжетные положения, условности жанра.

Первые десятилетия своего существования комическая опера во Франции была ближе всего к водевилю — пьесе с музыкальными куплетами, которые исполнялись актерами ярмарочных театров. Особую остроту и злободневность содержанию этих водевилей придавали любимые публикой ярмарочных балаганов писатели А. Р. Лесаж и Ш. С. Фавар. Разоблачение старых нравов, остроумие и сатиричность — эти качества ярмарочного водевиля вполне оценивались пестрой публикой, состоящей из ремесленников, слуг и интеллигенции (конечно не связанной узами родства и взглядами с аристократией).

Позднее в этих комедийных представлениях проявляется тяга к выражению положительных идеалов третьего сословия. Появляются идиллические пасторальные сцены, смысл которых — противопоставить «искусственности» жизни и быта аристократии «естественность» народной жизни, близкой к природе. Усиливается моральная направленность содержания, причем мораль социально обусловлена: благородство и добродетели человека незнатного происхождения противопоставляются злему праву, жестокости знатных и богатых. Встречаются, правда, и «справедливые» короли — соответственно правоучительному идеалу эпохи, мечтающей о «добром правителе»<sup>8</sup>.

Итак, в комедии-водевиле были представлены две главные тенденции: сатирически-пародийная и правоучительно-морализующая. Музыка же их — это песенно-куплетный жанр, основой которых становились модные в XVIII веке танцы — менуэты, мюзеты, котильоны, контрдансы.

Решающим событием в истории формирования французской комической оперы стали гастроли итальянской труппы буффионов. В 1752 году буффионы показали в Париже, в помещении Королевской академии музыки

<sup>8</sup> Непоследовательность взглядов третьего сословия проявлялась в том, что добродетель часто вознаграждалась не только счастьем в любви и богатством, но и знатностью (стало обычным сюжетное положение, когда безродный герой или героиня вдруг оказывались сыном или дочерью знатных и богатых родителей, о чем сами не подозревали)

двенадцать спектаклей, среди которых была и «Служанка-госпожа» Перголези. Бурная полемика «за» и «против» нового жанра, развернувшаяся тогда во Франции, вошла в историю музыки под названием «войны буффонов».

Поразительна страстность, с которой она велась. «Весь Париж» разделился на два лагеря. Враждующие партии, собираясь в здании Оперы, группировались в партере и зале, одна под ложей короля, другая — под ложей королевы. Сторонниками буффонов стали мыслители и музыканты, отстаивавшие новые идеалы демократического искусства, их противниками — приверженцы аристократически-придворного искусства. Среди первых особенно выделялись голоса Ж. Ж. Руссо и энциклопедистов Ф. М. Гримма, Д'Аламбера.

Полемика вокруг оперы *buffa* приняла во Франции форму спора о достоинствах французской и итальянской музыки. Но на деле обсуждалась не французская и итальянская музыка вообще, а старые и новые эстетические идеалы и художественные приемы. Руссо в «Письме о французской музыке» (1753) и Д'Аламбер в трактате «О свободе музыки» (1760) резко выступили против устарелых догм «лирической трагедии» XVII века и против ее нынешних защитников и вместе с тем в защиту оперы *buffa*. Противники буффонов обвинили Руссо в пренебрежении национальной музыкой. Обстановка накалилась. Специальным декретом короля буффоны были изгнаны из Парижа. Однако впечатление, произведенное «Служанкой-госпожой», было невозможно изгладить в памяти. Новые художественные установки этого демократического в своей основе оперного жанра победили в сознании всех прогрессивно настроенных французских музыкантов.

Свои воззрения на жанр комической оперы Руссо подкрепил созданием оперы «Деревенский колдун»<sup>9</sup> — с этого произведения (1752) ведется «официальная» история французской *opéra-comique*, тогда как водевильные представления в ярмарочных балаганах — это ее

---

<sup>9</sup> Содержание «Деревенского колдуна» Руссо элементарно: это история двух влюбленных крестьян, Колена и Коветты, в любви которых познано некоторые недоразумения (недоверие, подозрения и т. п.). Чтобы помирить влюбленных, старый крестьянин («колдун») дает им несложные советы, и любовь торжествует. Этот сюжет, с небольшими изменениями, использовался чуть позже Моцартом («Бастень и Бастенья»). Он дошел и до России («Мельник — колдун, обманщик и сват» — опера М. М. Соколовского). Для Руссо в этом сюжете интересен

предыстория. Существенное различие между ними заключается в том, что в комедиях-водевилях использовалась, главным образом, известная, даже модная в свое время музыка, вызывавшая у зрителя определенные ассоциации; для комической оперы как таковой во второй половине XVIII века музыка уже всегда писалась специально.

С 1760-х годов до конца XVIII века opéra-comique прошла значительный путь развития у таких мастеров, как Э. Р. Дуни, Ф. А. Филидор, П. А. Монсиньи, достигнув самых больших высот в творчестве А. Э. М. Гретри (1741—1813). Содержание многочисленных опер этих авторов выражало передовые идеи века: освобождение человеческой личности от предрассудков, борьбу за «истинное» чувство, простоту и добродетель как нравственные ценности, «идеальные» семейные отношения; высмеивались порочные нравы дворянства. Примеры тому: оперы Дуни — «Нина и Линдор, или Капризы сердца», Филидора — «Сапожник Блэз», «Кузнец», Монсиньи — «Одураченный кади», Гретри — «Люсиль», «Колинетта при дворе».

Под влиянием сентиментализма в оперные сюжеты проникает «чувствительность», которую Дидро определяет в Энциклопедии как способность человека любить добро и ненавидеть порок. В соответствии с представлениями просветителей об эмоциональном воздействии искусства, «чувствительности» придавалось чрезвычайно важное значение. Во второй половине XVIII века во Франции это понятие заключало в себе емкий смысл: и пафос любви к отечеству, и выражение душевного волнения, которое, правда, порой принимало оттенок слащавости. Мыслители, философы, художники видели в «чувствительности» выражение нового мирозерцания, нового отношения к жизни. Она контролировалась разумом и служила идеям эпохи, не противореча рационализму.

Герои французской комической оперы теперь испытывают «умиление», проливают «сладостные слезы». Однако — примечательная черта времени: крестьяне или ремесленники, появившиеся в качестве действующих лиц, обычно говорили на забавном жаргоне, бывали показаны

---

столь близкий ему идейный мотив — деревенская жизнь чиста и идиллична, в то время как городская испорчена цивилизацией. Музыка «Деревенского колдуна» Руссо состоит из миниатюрных песен, романсов, дуэтов, танцев — в традициях французского водевиля.

в смешном виде. Сказывалось воздействие классицистской эстетики, разграничивающей «высокое» и «низкое». И только к концу века крестьяне на оперной сцене предстали людьми, способными на глубокие и благородные чувства (таков в опере Гретри «Люсиль» крестьянин Блэз). В целом же эволюция французской комической оперы, подобно итальянской опере *buffa*, связана с углублением содержания, выявлением «подлинности» чувств. Условный оперный типаж наделяется чертами реальных людей. В предреволюционной Франции этот жанр перерос развлекательность, нередко *opéra-comique* тяготела к возвышенности и к герончности.

Разумеется, эта эволюция выражалась и в самой музыке, роль которой в раскрытии содержания становилась все более существенной. Помимо песен куплетного строения и арий появляются дуэты, трио, хоры, увертюры, «симфонии» (то есть инструментальные эпизоды внутри действия). Музыка комической оперы выражала и многообразные чувства, и звуки природы. Широко использовались народные песни и танцы или их жанровые признаки. Специфически французской чертой была неразрывная связь мелодии со словом, с декламацией. Идеал подобной мелодии запечатлен в словах Гретри: «...вокальная музыка никогда не станет хорошей, если она не будет копировать истинных акцентов слова. Лишенная этого качества, она превратится в чистую симфонию»<sup>10</sup>. Гретри был абсолютным сторонником драматической музыки. Следуя рационализму эпохи, он считал, что даже к симфониям Гайдна следовало бы прибавить слова, усматривая в них «обширный лексикон музыкальных выражений». И все-таки в «чувствительных» операх музыкальный язык обогащался за счет мелодической непосредственности, распевности мелодии, хотя французы и порицали итальянскую оперу за преобладание чисто музыкальных моментов над драматическими смысловыми.

В годы своего расцвета французская комическая опера была очень популярна и у себя на родине, и в странах Европы. Не обошел ее вниманием и Глюк, еще с 1755 года ставивший в Вене свои комические оперы «Сельская любовь», «Китаец, цивилизованный во Франции», «Пасторальное лицемерие», «Мнимая рабыня»,

---

<sup>10</sup> Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII--XVIII веков. М., 1971, с. 540.

«Остров Мерлина». (В известной мере эти оперы — предтечи произведений Монсиньи, Филидора, Гретри.)

Историческое значение французской комической оперы чрезвычайно велико. Она — еще до свершения оперной реформы Глюка — прокладывала пути новой драматической оперной музыке; она оказала воздействие на формирование нового типа оперы во Франции — «оперы спасения», утвердившейся в годы революции<sup>11</sup>. Она наметила перспективы развития национального музыкального театра в XIX веке — к занимательной и развлекательной оперетте, но также и к глубоко содержательным операм романтической эпохи.

Третья национальная разновидность комической оперы XVIII века — немецкий и австрийский зингшпиль — сыграла очень важную роль в становлении жанров музыкального театра в странах немецкого языка<sup>12</sup>. Зингшпиль родился в Германии в творчестве И. А. Хиллера, К. Г. Неефе, Й. Бенды — в 1760—1770-е годы, в Австрии — в творчестве И. Умлауфа, К. Диттерсдорфа — в конце 1770—1780-х годах. Конечно, как и в других странах, в Германии и Австрии были давние предшественники этого комедийного музыкального жанра: представления странствующих актеров (шпильманов) в средние века, балаганные представления в более поздние времена.

Ранние образцы зингшпиля еще мало музыкальны — функция музыки была лишь подсобной. В идейно-смысловом отношении зингшпиль отличен и от итальянской оперы *buffa* и от французской комической. В условиях Германии и Австрии, далеких в середине XVIII века от революционно-критических идей, не

---

<sup>11</sup> Жанр «оперы спасения» сложился в годы революции (1789—1794 годов). Ее название определяется обычно повторявшимся сюжетным мотивом — неожиданным спасением героя, преследуемого тираном, несправедливо гонимого и т. п. Действующими лицами «оперы спасения» были представители третьего сословия. И естественно, что эта опера косвенно отражала революционные события. От комической оперы ее отличала острота драматического конфликта, связанного чаще всего с темой преследования.

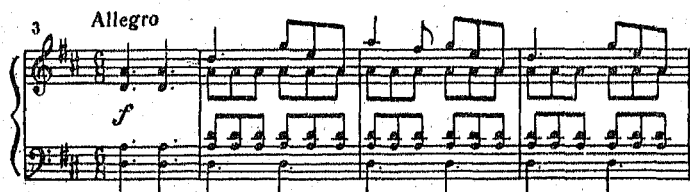
<sup>12</sup> Внешние различия между итальянской оперой *buffa*, французской комической оперой и немецким зингшпилем сводятся к тому, что в опере *buffa* музыкальные номера чередуются с речитативами вессо, во французской же и немецко-австрийской комической опере вместо речитативов — разговорные диалоги. Но главные отличия, конечно, более существенны — они и в характере содержания, и в типах героев, и в складе музыки (во всех трех случаях — рациональном).

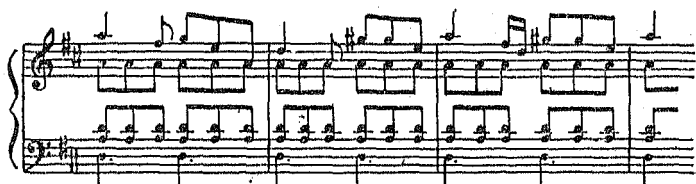


имевших в музыкально-театральном искусстве традиций, подобных, например, итальянским, комическая опера была гораздо скромнее, примитивнее и по содержанию и по музыкальному языку. Простенькие сценки быта, незатейливые бюргерские «истории», грубоватые шутки, условно «восточное» («турецкий» колорит), иногда народно-фантастическое — таков облик зингшпиля в Германии и Австрии в 1760—1770-х годах. Но этим чисто немецким видом музыкально-театрального представления увлекались многие современники. В 1778 году оперой «Рудокопы» Умлауфа открылся театр национального зингшпиля в Вене. Гёте в веймарский период писал пьесы для музыкального театра (музыка к ним принадлежит композитору И. Рейхардту) — «Эрвин и Эльмира», «Клаудина» и др. Для деятелей немецкой культуры, стремившихся утвердить свое искусство в противовес иноземным влияниям, зингшпиль был выражением национальных тенденций.

К зингшпилю обращался и Моцарт. В преображении этого жанра его роль неопределима. Еще в 1768 году двенадцатилетнему композитору в Вене заказали зингшпиль «Бастьен и Бастьенна». Сюжет этой небольшой пьески, как уже говорилось, — вариант «Деревенского колдуна» Руссо: старый пастух Кола разрешает недоразумение между двумя влюбленными; он советует Бастьенне, которая жалуется на непостоянство Бастьена, притвориться равнодушной и ветреной; таким способом (но якобы с помощью «колдовства») он примиряет их.

На этот простенький сюжет мальчик Моцарт написал очаровательную музыку. Среди шестнадцати номеров — одиннадцать арий, два дуэта, терцет, небольшой инструментальный эпизод (а также Интрада — вместо увертюры). Вся лирическая часть зингшпиля — особенно то, что связано с Бастьенной, — своей мягкой грацией уже предвещает будущую лирику Моцарта. Пастуха-«колдуна» автор изобразил терпкими звучаниями «деревенской» музыки (№ 3) с кварто-квинтовыми аккордами и IV повышенной ступенью в мажоре:





Его «колдовская» ария трогательна в своем незатейливом комизме: Кола произносит бессмысленные слова-заклинания («diggi, daggi, schurry, murry»), а в музыке — «страшные» аккорды в до миноре, стремительные пассажи:

4 [Allegro] Colas

Dig - gi,

*p*

dag - gi, schur - ry, mur - ry,

По контрасту со всем остальным это создает действительно комический эффект. Небольшой оркестр (струнные, два гобоя или флейты, две валторны), краткие размеры номеров, всё миниатюрно — таковы первые шаги зингшпиля у Моцарта.

Облик «классического» зингшпиля теперь видится нам таким, каким он стал у зрелого Моцарта в «Похищении из сераля». Главное в нем — выражение чувств действующих лиц собственно музыкой. Изящество, лиризм, тонкость и поэтичность — это не столько «исконные» черты жанра, сколько моцартовская трактовка его.

Как опера buffa в Италии, как комическая опера во Франции зингшпиль ответил на запросы времени, приблизив содержание к реальной жизни людей, освободив его от условной возвышенности и идеализированности, придав сюжетам действенность и живость, а музыке — близость к национальным бытовым песенно-танцевальным жанрам. Это соответствовало стремлениям третьего сословия к жизненной правде и демократизму искусства. Однако далеко не все задачи оперного театра эпохи были решены комедийной оперой Италии, Франции и Германии (Австрии). Действующие лица комической оперы не способны были стать героями в гражданском понимании этого слова. Поэтому комическая опера не могла обрести высокого общественно-идейного значения. Она воспевала семейные добродетели, возвеличивала моральную чистоту и стойкость простого человека. Но эпоха, чреватая социальной революцией, нуждалась и в таком идеальном герое, который был бы и борцом за все человечество. С позиций эстетики XVIII века его следовало искать не в окружающей реальной жизни, но в античной мифологии и трагедии, дающих образцы совершенной, идеальной человеческой личности. Гражданственно-героический оперный театр, в котором язык страстей стал как бы общечеловеческим (а не немецким, французским или итальянским), создал в XVIII веке Глюк. В этом театре драма и музыка были приведены к единству — то и другое служило воплощению ведущей идеи произведения. Здесь полностью претворились принципы «просветительского» классицизма.

Но путь Глюка — не единственный в драматическом оперном жанре. Рядом с ним развивалось оперное творчество Моцарта, у которого были иные художественные идеалы и иные герои.

Если Глюк исходил из идей просветительского классицизма, утвердившегося во Франции, то Моцарт ближе всего стоял к эстетическим требованиям прогрессивной немецкой литературы XVIII века, в первую очередь Гердера и Лессинга. В самом широком значении это следующие принципы: выражение больших проблем современности («идеи») через индивидуальные и сложные характеры живых людей; отрицание условного разделения трагического и комического, выявление драматургического замысла через последовательное и целенаправленное развитие самой музыки.

Оперное творчество зрелого Глюка и зрелого Моцарта стало итогом трудной и долгой эволюции оперы в Европе на протяжении XVIII века. И то и другое демонстрирует со всей очевидностью, какое значительное место занял оперный театр в художественной культуре эпохи — он шагал «в ногу» с самыми передовыми устремлениями времени, искал ответы на современные проблемы, чутко реагировал на новое, направляя свои усилия, подобно лучшему в драматическом театре, к «высшим задачам».

## Глава 2

### КРИСТОФ ВИЛЛИБАЛЬД ГЛЮК

(1714—1787)

Особенностями своей художественной индивидуальности, складом личности, характером, наконец, жизненной судьбой Глюк словно был предназначен для выполнения той высокой миссии музыканта-реформатора, которая определила смысл и конечную цель его творчества: Пытливый, исключительно восприимчивый к разным художественным воздействиям, обладавший умением схватывать в новом лучшее, он наделен был также талантом синтезировать это новое, по-своему его «переплавлять», придавая отдельным, «частным» художественным находкам целостный, законченный вид. «Революция Глюка — в этом и заключалась ее сила — явилась делом не одного лишь гения Глюка, а делом векового роста мысли, — говорил Р. Роллан. — Она была подготовлена, возведена и ожидалась в течение двадцати лет энциклопедистами»<sup>1</sup>.

(Сила творческого дара сочеталась у Глюка с ясностью логического мышления, вдохновенность чувств дополнялась и уравновешивалась рациональной строгостью суждений. Вполне земной и практичный, он умел вместе с тем видеть в жизни проявления величия и силы человеческого духа. Это определило склад его искусства, возвышенно-прекрасного и глубоко человеческого.)

Глюк был наделен сильным характером, умением ставить перед собой четкие задачи и с исключительной целеустремленностью идти к их осуществлению. Современники подчеркивают его гордый, независимый нрав, особенно проявлявшийся в общении со знатью. Мужественный в певзгодах, он никогда не терял жизнелюбия. Его прямодушие и общительность, привлекавшие к нему людей, сочетались порой с проявлением неукротимых вспышек ярости. «... У него такой же грозный характер, какой был у Генделя, — говорит о нем современник, — он настоящий дракон, которого все боятся»<sup>2</sup>. Житейски

<sup>1</sup> Роллан Р. Романы. Музыканты прошлых дней. — Собр. соч. в 20-ти т., т. 16. Л., 1935, с. 173.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. М.—Л., 1967, с. 105.

мудрый, умеющий приспособливаться к нелегким жизненным обстоятельствам, он никогда не поступался своими художественными принципами, напротив, отстаивал их с завидной энергией. Разносторонне образованный, широко мыслящий, владевший к тому же пером (это помогло ему в борьбе за его художественные идеалы) — таким мы видим сегодня Глюка, этого истинного представителя третьего сословия, гениального художника и пламенного пропагандиста новых творческих идеалов в искусстве.

Он вышел из трудовой крестьянской семьи, давшей ему крепкую жизненную «закваску». Отец Глюка в молодости был солдатом, позже служил лесничим в одном из владений графа Лобковича в Богемии<sup>3</sup> — семья переехала туда вскоре после рождения будущего композитора (Глюк родился в 1714 году в г. Эрасбахе). Среди богемских лесов, в обстановке сурового крестьянского быта прошли детство и юность музыканта.

Учеба в иезуитской коллегии (в чешском городе Комотау), куда он поступил в восьмилетнем возрасте, дала знания древних языков (греческого, латинского), которые очень пригодились впоследствии, а также — элементарные музыкальные знания и навыки. Дальнейшее образование он получил в Пражском университете; одновременно продолжались занятия музыкой (под руководством Б. Черногорского, талантливого чешского органиста и композитора). Глюк играл на органе, клавире, скрипке, а также на виолончели — его любимом инструменте. В каникулярное время бродил по деревням, зарабатывая игрой: семья, в которой было семь человек детей и где он — старший, не могла ему помогать материально.

Годы детства и юности, наполненные трудом, окрашенные сильными впечатлениями от величественной чешской природы, от крестьянского быта, формировали характер Глюка. Определялось и жизненное призвание — музыка.

Ему было 22 года, когда судьба его резко изменилась: на него обратил внимание граф Лобковиц и взял в Вену певчим и музыкантом в свою придворную капеллу. 1736 год стал важной вехой на пути Глюка. Он окупился в стихию высокого профессионального искусства, прежде всего познакомился с итальянской оперой *seria*, занимавшей видное место в театральной жизни Вены. Сам он

<sup>3</sup> Богемия — область Чехии, входившая в XVIII веке в состав Габсбургской монархии.

играл во время балов и пышных праздничных присмов во дворце графа Лобковица. На одном из таких вечеров произошло знакомство с итальянским любителем музыки и меценатом графом Мельци, который увез Глюка в Милан для пополнения его музыкального образования.

Восемь лет, проведенные в Италии (с 1737 по 1745), были важнейшим этапом в формировании музыканта. Из скромного придворного инструменталиста и певца он превратился в европейски образованного композитора. Важную роль сыграли уроки теории и сочинения, которые он брал у Дж. Саммартини, талантливого итальянского композитора, органиста, дирижера, одного из авторов ранней, доклассической симфонии. Глюк осваивал под его началом технику оркестрового письма, овладевал спецификой итальянского оперного стиля. Поставленная в Милане в 1741 году первая опера Глюка «Артаксеркс» (на либретто Метастазо) имела успех. За ней последовали «Деметрий», «Демофонт» и другие. Глюк основывался в них на художественных нормах оперы *seria*. Иные задачи пока не возникали. Показательно, что позже, в произведениях зрелой поры Глюк использовал фрагменты из этих ранних сочинений — собственно музыка в них ярка и выразительна. Так, годы жизни в Италии оказались не только годами ученичества, но началом самостоятельного творчества, особенно последнее четырехлетие (с 1741 по 1745), ставшее началом интенсивного художественного развития музыканта.

Поездка в Англию (конец 1745—1746) — следующий важный шаг на этом пути. Специально для Лондона Глюк сочинил оперы «Артамена», «Битва гигантов». Англия дала новые впечатления от знакомства с общественным укладом, с художественной жизнью. Впрочем, момент приезда был не слишком удачен: в это время в Англии вспыхнул мятеж Стюартов против правящей Ганноверской династии. Обстановка в стране была напряженной. Особенно трудно приходилось иностранцам, вызывавшим настороженность властей. Ввиду происходящего был закрыт оперный театр. И все-таки Глюк получил здесь очень важные импульсы для творчества. Самый значительный — знакомство с музыкой Генделя. Глюку открылся новый для него мир высокой героики, сильных страстей. Более всего захватили его генделевские оратории с их сложной и развитой техникой хорового письма. Глюк изучал и оперы Генделя, обнаруживая и здесь могучий гений музыканта, его стремление преодо-

леть поверхностность в передаче чувств, попытки насытить оперный жанр большей действенностью и глубиной. Пройдет еще немало времени, прежде чем эти впечатления отзовутся в творчестве самого Глюка. Но это было первым и важным стимулом для переоценки жанра оперы *seria*, для поисков нового искусства — страстного, сильного, глубокого.

Глюк ставил в Англии оперы-пастиччо<sup>4</sup>, давал концерты, несмотря на сложную обстановку — не без успеха, завязывал контакты с английскими музыкантами<sup>5</sup>. Он изучал здесь народную музыку, что также сказалось в дальнейшем на его творчестве. Главное же — обнаружил умение быть чутким к запросам новой буржуазной публики, к тем требованиям, которые предъявлялись в столице передовой буржуазной страны к оперному театру. «Он ...изучал английский вкус, особенно подмечая, что кажется публике наиболее желательным, — говорит о Глюке Ч. Бёрни, — и увидев, что понятность и простота оказывают на нее самое сильное впечатление, он стал с тех пор стремиться больше писать для голоса в естественных тонах человеческих чувств и страстей... и следует заметить, что большинство его арий в „Орфее“ столь же ясны и просты, как английские баллады...»<sup>6</sup>. Бёрни упоминает здесь зрелое произведение Глюка — его первую реформаторскую оперу «Орфей», в которой видит претворение художественных тенденций, впервые возникших еще в Англии.

Обратный путь из Лондона привел музыканта в Париж. Пребывание его в столице Франции, хоть и недолгое, дало возможность познакомиться с оперным творчеством Рамо, со стилистикой французской лирической трагедии. Так осваивались различные европейские оперные направления, расширялся художественный кругозор.

Начиная с 1747 года Глюк входил в состав оперной труппы итальянца Минготти, где выполнял обязанности

---

<sup>4</sup> Опера-пастиччо — распространенный в ту эпоху весьма своеобразный тип оперного представления, включавший в себя номера и фрагменты из разных опер.

<sup>5</sup> Гендель отнесся к Глюку весьма скептически. Следует помнить, что Глюк в это время был лишь начинающим музыкантом, творчески связанным с традиционным оперным направлением, недостатки которого остро ощущал Гендель, а вовсе не тем смелым реформатором, каким его сегодня знаем мы. Возможно также, что Генделю претила буржуазная предприимчивость, которую проявил в Англии Глюк, стараясь привлечь к себе внимание публики.

<sup>6</sup> Бёрни Ч. Музыкальные путешествия, с. 108.



композитора и капельмейстера. Труппа странствовала по разным городам Европы, ставя оперы, всевозможные театрализованные представления. Три года напряженной и разнохарактерной работы — здесь и сочинение музыки, и разучивание ее, руководство всей постановочной частью и исполнением — были для Глюка великолепной практической школой и школой жизни, укрепившей его энергию, закалившей волю. Наконец — и это один из важнейших факторов развития художественной личности Глюка — жизнь в постоянных разъездах дала ему возможность окупиться в атмосферу идейных исканий, которыми жила Европа. «...Тяжелой бродячей жизни он обязан ... знакомством с идеями и искусством всей Европы, широким энциклопедическим складом ума», — говорит о нем Р. Роллан<sup>7</sup>.

В 1750 году Глюк вновь в Вене. Он возвратился сюда через тринадцать лет признанным мастером (к этому времени он был уже автором четырнадцати опер). Теперь он — придворный капельмейстер, учитель музыки наследников престола. В 1756 году Глюк стал кавалером ордена «Золотой шпоры», присужденного ему папой Бенедиктом XIV, что являлось свидетельством его широкого европейского признания. В своем творчестве он — представитель итальянской оперы *seria* со всеми ее условностями и «допущениями».

Между тем уже в 1750-х годах у Глюка возникают мысли о необходимости серьезного переосмысления традиционной оперы. Толчком для этого послужила работа в двух новых для него жанрах — французской комической оперы и балета.

К первому из них композитор обратился в 1754 году в связи с открытием в Вене французского театра. У него завязались отношения с французским либреттистом, драматургом Ш. С. Фаваром, который присылал ему интересные сценарии и даже мелодии популярных во Франции песенок. Глюк увлекся новой работой. Одна за другой появились комические оперы «Остров Мерлина», «Обманутый кади», «Пилигримы в Мекку»<sup>8</sup> и другие. Осваивая новый жанр, Глюк соприкоснулся с драматургическими принципами, резко отличными от тех, которые господствовали в опере *seria*. Здесь он имел дело с

<sup>7</sup> Роллан Робен. Музыканты прошлых дней, с. 191.

<sup>8</sup> Две последние — лучшие, они были написаны уже после появления первой реформаторской оперы Глюка.

театром действенным, с чувствами, выражаемыми непосредственно и просто, с музыкальными формами, естественно «вписывающимися» в развитие действия. Опыт работы над французской комической оперой заставил его по-новому взглянуть и на оперу seria, мало того — подсказал конкретные пути ее обновления.

Последним шагом на подступах к реформе была работа над балетом. Глюк обратился к комедии Мольера «Дон-Жуан», на основе которого создал своеобразный балет-пантомиму, реализовав идею создания действительно балетного театра. Он нашел единомышленника в лице Г. Анджелини, также работавшего на придворной венской сцене. Мысли о создании драматического балета, о преодолении традиционной танцевальной дивертисментности долго вынашивались Анджелини, как и идеи оперной реформы — Глюком<sup>9</sup>. Художники нашли общий язык. В совместной работе они стремились к единству музыки и танца, воплощающему само действие. При этом собственно хореография включала в себя не только танцевальные номера, но и пантомиму — пластический «танец-действие». Совместно с талантливым хореографом Глюк написал и поставил еще два балета — «Семирамида» и «Китайский принц» (по трагедии Вольтера).

Комическая опера и действенный балет помогли окончательно освободиться от привычных оперных формул, от гипнотической власти авторитета Метастазіо. Все яснее определялись в сознании композитора черты нового оперного жанра: никакой вычурности, никаких музыкальных красот, если они не служат задачам выразительным, правдивость и естественность в передаче душевных движений, серьезность самих чувств, наконец, значительность драмы, которая лежит в основе оперы, органичное слияние с ней музыки. Глюк стоял на пороге реформы. Последним толчком к ее осуществлению послужило знакомство с драматургом и оперным либреттистом итальянцем Раниеро да Кальцабиджи (1714—1795). Независимо от Глюка Кальцабиджи пришел к мысли о необходимости оперной реформы. Ему принад-

<sup>9</sup> Эти мысли о необходимости преодолеть условность придворно-аристократических жанров, в частности балета, буквально «висели в воздухе». Годом раньше, в Штутгарте над созданием танцевальной трагедии работал прославленный балетмейстер Ж. Ж. Новерр. Глюка судьба свела с ним позже — Новерр участвовал в постановке его последней венской оперы «Парне и Елена».

лежит, в частности, статья «Рассуждение о драматической поэзии г-на аббата Пьетро Метастазия», где он выступил с критикой литературной основы оперы *seria*. Основную задачу оперной реформы он видел в решительном обновлении драмы, в возвышении ее роли в опере. Встреча с Кальцабиджи помогла Глюку окончательно сформулировать новые оперные идеалы<sup>10</sup>. Теперь он был готов к осуществлению реформы. Это — характерная особенность склада личности музыканта: он приступил к реформе лишь тогда, когда всесторонне осмыслил свои творческие задачи. «Цели были ясны, силы взвешены, методы испробованы»<sup>11</sup>.

Первая реформаторская опера «Орфей» появилась в 1762 году. Написанная на сюжет античного мифа, она давала простую и вместе с тем глубокую его разработку. Музыка и драма впервые выступили здесь как союзницы, взаимодополняя друг друга. Строгая, чуждая внешней красочности, вокальной виртуозности, опера несла в себе иную — этическую — красоту, раскрывала величие человеческого духа, человеческого подвига.

Осенью 1762 года опера была поставлена на сцене придворного венского театра и имела значительный успех. Однако совсем не тот, на который рассчитывали музыкант и либреттист. В салонах рассуждали о выразительности арий, об удавшемся вокальном исполнении, но только не о новых принципах оперной драматургии. Реформаторские намерения авторов остались незамеченными.

Неудивительно поэтому, что после «Орфея» Глюк создал еще несколько опер, выдержанных в традиционной манере. Лишь через пять лет, в 1767 году появилась вторая реформаторская опера «Альцеста» (либретто и на этот раз написано Кальцабиджи — по трагедии Еврипида). Глюк предпослал ее партитуре развернутое предисловие (посвящение герцогу Тосканскому), в котором изложил основные принципы своей реформы. Во второй опере новые художественные идеи проводились с еще большей последовательностью. Драматически

---

<sup>10</sup> Позже Кальцабиджи приписывал себе первенствующую роль в оперной реформе. Его влияние на Глюка действительно было значительным. Однако музыкант пошел заметно дальше Кальцабиджи, углубил и развил новые оперные принципы — уже в союзе с другими драматургами.

<sup>11</sup> Соллертинский И. И. Кристоф Виллибальд Глюк. — Исторические этюды. Л., 1963, с. 27.

напряженная, но внешне сдержанная, суровая по тону, «Альцеста» была принята в Вене весьма холодно. Этот прием убедил Глюка искать поддержку своим художественным идеям в иной общественной среде. Аристократическая Вена, избалованная прекрасной музыкой, но чуждая тем общественным, нравственным проблемам, которые волнуют современный мир, не могла понять и принять его начинания. У Глюка родилась мысль о поездке в Париж. Действительно, эстетические идеи французских просветителей, в особенности Дидро с его требованием подлинной трагедии на оперной сцене (напомним о его разработке сюжета расиновской «Ифигении в Авлиде»), Руссо с его проповедью простоты и естественности — все это было очень близко новым творческим идеалам Глюка, словно обращено к нему.

Но прежде чем он осуществил свое намерение, прошло время. В 1770 году Глюк поставил еще одну реформаторскую оперу — «Парис и Елена» (также на либретто Кальцабиджи). Эта опера завершила венский период его творчества. «Ифигения в Авлиде», работа над которой началась в Вене, уже предназначалась для Парижа, там была закончена и поставлена.

Вступив на новый путь, композитор в каждом следующем произведении развивал, а в лучших — углублял свой художественный метод. Каждая новая реформаторская опера была непохожа на предыдущую, хотя и основывалась на тех же общих драматургических принципах. Особенно заметно отличались от венских оперы, написанные для Парижа: если Глюк начинал свою реформаторскую деятельность, опираясь на жанр оперы *seria* — ведущий в венском театре, то в парижских он по-новому претворил традиции французской лирической трагедии.

Путешествие во Францию было тщательно подготовлено. Глюк завязал переписку с французскими музыкантами, драматургами, через свою бывшую ученицу, жену наследника престола Марию-Антуанетту, заручился поддержкой двора, договорился об исполнении своей оперы на сцене Королевской академии музыки. Работая над «Ифигенией в Авлиде», он изучил французский язык, старательно вникая в особенности французской декламации<sup>12</sup> Только после того, как почва была подготовле-

<sup>12</sup> Французское либретто его новой оперы написано Л. дю Рулле по трагедии Расина.

на, в 1773 году композитор переехал в Париж. Начался новый этап творчества — его блестящая кульминация.

Постановка оперы «Ифигения в Авлиде» привлекла к Глюку пристальное внимание парижан. Она была сопряжена с огромными трудностями. Композитору предстояло внушить актерам новое представление об опере, по существу — утвердить н о в ы й и с п о л н и т е л ь - с к и й с т и л ь. Он должен был пресечь попытки ведущих актеров диктовать музыканту свои условия, заставить исполнителей не только петь, но и играть на сцене, причем играть согласованно, стремясь к единству спектакля; он должен был очистить исполнение от преувеличенности в выражении чувств<sup>13</sup>. Новые требования предъявлялись и к хору: выполнявший чисто декоративную роль в спектаклях французской лирической трагедии, он должен был теперь участвовать в действии, жить жизнью сцены<sup>14</sup>. Это относится и к балету, который во французском театре имел чисто дивертисментный, развлекательный характер<sup>15</sup>. Предстояло и здесь сломать устоявшиеся привычки, внушить исполнителям представление о действенном балете.

Глюк был бескомпромиссен. Его репетиции нередко превращались в баталии. Он мог, сбросив камзол, в сбившемся парике силой тащить упирающегося хориста

---

<sup>13</sup> Ж.-Ж. Руссо в «Новой Элоизе» с острым сарказмом изображает современную ему манеру пения в королевской опере: «Мы видим актрис почти в конвульсиях, с неистовством исторгающих вопли из своих легких, с кулаками, прижатыми к груди, с откинутой назад головой, воспаленным лицом, вздувшимися жилами, с колыхающимся животом. Не знаешь, что испытывает больше страданий: глаз или ухо... самое непонятное то, что почти единственной вещью, вызывающей аплодисменты зрителей, является завывание актеров. На основании этих аплодисментов слушателей можно принять за глухих, которые пришли в восторг от того, что им удалось уловить то там, то тут несколько пронзительных звуков, и они желают поэтому побудить актеров удвоить усилия» (цит. по кн.: Роллан Ромен. Музыканты прошлых дней, с. 179).

<sup>14</sup> Хористы в спектаклях королевской оперы выстраивались рядами с двух сторон сцены, мужчины и женщины напротив друг друга, и никакого участия в действии не принимали. Современники острили, что хористы стоят на сцене подобно гренадерам на вахте.

<sup>15</sup> Говоря об этом, Руссо иронизирует: «Способ вывести на сцену балет очень прост: если государь весел, все принимают участие в его радости и танцуют; если он печален, его хотят развеселить и танцуют... самые важные жизненные акты совершаются в танце: жрецы танцуют, солдаты танцуют, боги танцуют, черти танцуют, танцуют даже при погребении, все танцуют по всякому поводу» (цит. по кн.: Роллан Ромен. Музыканты прошлых дней, с. 181).

на середину сцены, заставляя его играть роль, участвовать в действии. Конфликты возникали постоянно. Актеры то и дело раздражались истериками, и единственным средством унять их была угроза обратиться за поддержкой к Марии-Антуанетте.

Премьера оперы состоялась весной 1774 года. Ее ждали как события — и она оправдала эти ожидания. Успех был сенсационным. На спектакле присутствовала прогрессивная интеллигенция Парижа, а также двор, знать. На следующий же день в печати появился серьезный разбор оперы, о ней заговорили как о произведении принципиально новаторском. Вокруг «Ифигении» вспыхнула острая полемика, причем споры велись не только по поводу этой оперы, но оперного театра вообще. Близкий к энциклопедистам М. Гримм писал: «Вот пятнадцать дней, как в Париже только думают, только и грезят о музыке... причина сего брожения — „Ифигения“ г. шевалье Глюка. Оно тем более сильно, что мнения чрезвычайно разделились и что все партии одинаковой яростью охвачены. Из них три резко выделяются: одна партия старой французской оперы, поклявшаяся не признавать иных богов, кроме Люлли и Рамо, другая — сторонники чисто итальянской музыки, которая поклоняется лишь Йоммелли, Пиччинни, Саккини; наконец, третья партия — партия шевалье Глюка, которая полагает, что найдена музыка, наиболее театральному действию свойственная...»<sup>16</sup>.

Это была реакция, о которой мечтал Глюк. Широкий интерес, вызванный оперой, и особенно восторженное отношение к ней энциклопедистов убеждали в актуальности реформы, в ее общественном значении.

Воодушевленный успехом, композитор переработал для парижской сцены «Орфея» (1774) и «Альцесту» (1776), приспособив их к особенностям французского театра. Постановка «Альцесты» вызвала новый взрыв страстей, охвативший еще более широкие круги публики. При этом силы поляризовались, в острой полемической схватке столкнулись приверженцы композитора (к ним теперь примкнули и бывшие сторонники итальянской оперы *фиффа*) и его противники. Последние пытались противопоставить Глюку другого музыканта, способного выразить

<sup>16</sup> Цит. по ст.: Ливанова Т. Н. Реформа Глюка и французский оперный театр перед революцией 1789 г. — В кн.: Классическое искусство за рубежом. М., 1966, с. 126.

их взгляды на оперное искусство. Для этой цели они пригласили в Париж итальянского композитора Н. Пиччинни, искусство которого поднималось ими на щит. С этого момента борьба партий приобрела особенно ожесточенный характер — это была настоящая музыкальная «война», которая вошла в историю музыки под названием «войны глюкистов и пиччиннистов». С исключительной убежденностью в своей правоте, с заразной силой выступил в печати Глюк, отстаивая свои оперные идеалы. Его поддерживали просветители. Среди противников Глюка особенно выделялись Ж. Ф. Лагарп, Ж. Ф. Мармонтель. «Крики горести — одно из средств г. Глюка, — пишет Лагарп. — ...Сие аффектированное передразнивание природы очень отличается от искусства, основанного на приукрашенном подражании, которое должно правиться сходством. Я вовсе не хочу слушать криков страдающего человека. От искусства музыканта я жду печальных, но не неприятных акцентов»<sup>17</sup>.

Меньше всего к борьбе был готов Пиччинни. Этот талантливый композитор был человеком скромным, мягким, вовсе не склонным к публичным «баталиям». К Глюку он испытывал глубокое уважение, более того — сам находился под обаянием его таланта, а его художественные идеи частично претворил в своем собственном творчестве (в опере «Дидона», поставленной в Париже в разгар «войны») <sup>18</sup>. По существу, «антиглюкисты» использовали лишь его имя.

Глюк между тем пишет еще две реформаторские оперы: «Армида» (1777, по либретто Ф. Кино) и «Ифигения в Тавриде» (1779, на текст Н. Ф. Гийара). Постановка каждой из них была событием, причем не только музыкальным, но и общественным. Так рассматривал свою музыкальную деятельность и сам Глюк. Созданный им новый оперный театр стал настоящим властителем дум всех передовых представителей французского общества. Его популярность с каждым годом возрастала, сфера воздействия расширялась.

<sup>17</sup> Материалы и документы по истории музыки, т. 2. XVIII век/Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934, с. 379—380.

<sup>18</sup> После смерти Глюка переживший его Пиччинни опубликовал в «Парижском журнале» письмо, в котором говорит, что Глюк произвел революцию во французской музыке и что «лирический театр ему обязан столько же, сколько французская драматическая сцена — великому Корнелю» (цит. по ст.: Соллертинский И. И. Кристоф Виллибальд Глюк, с. 15). Он предложил увековечить память Глюка ежегодными концертами из его произведений.

Вокруг Глюка складывалась оперная школа, которая с новой силой заявила о себе в годы Французской революции.

Последнее произведение, написанное Глюком в Париже, — опера «Эхо и Нарцисс». В октябре 1779 года, окруженный всеобщим признанием и славой, 65-летний композитор возвратился в Вену. Здесь он еще продолжал работать: писал песни, задумал новую оперу «Битва Арминия» (на текст Фр. Г. Клопштока). Однако творческая активность его заметно падала. Последний оперный замысел не был осуществлен: в ноябре 1789 года композитор скончался.

### ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ОПЕРНОЙ РЕФОРМЫ

В своей реформаторской деятельности Глюк исходил из представлений об опере как об искусстве глубоко содержательном, призванном оказывать нравственное воздействие на человека. Свою задачу реформатора он видел, прежде всего, в возвышении роли драмы. Для него, истинного сына «века Просвещения», именно литературно-драматическая основа оперы с ее словесной конкретностью была главной выразительницей этого содержательного начала. Реформа оперы означала прежде всего реформу оперного либретто. Глюк стремился избавить оперную драму от искусственности, от пустых, цветистых описаний, сделать ее строгой и простой. Она должна воплощать сильные страсти, содержать интересное сценическое действие, утверждать высокий этический идеал.

Реформаторские оперы Глюка — это оперы идей, композитор предстает в них как художник-классицист. Именно идея является первоначальным стимулом творчества, она определяет всю структуру произведений. Нравственный подвиг, героическое деяние, самоотречение во имя высших интересов — счастья народа, идеалов любви, верности — вот мотивы, которые волнуют его. Ифигения мужественно и кротко принимает свой жребий, так как это даст победу ее народу<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Содержание оперы «Ифигения в Авлиде» сводится к следующему: отряд греков под предводительством Агамемнона готовится выступить в поход против Трои. Но безжизненно поникли паруса кораблей. Разгневанная богиня Артемида не посылает попутного ветра. Умил-



Альцеста готова умереть, чтобы вернуть к жизни любимого мужа<sup>20</sup>. Орфей покидает мир живых и уходит в царство теней, откуда нет возврата, чтобы силой любви воскресить Эвридику<sup>21</sup>. Отнюдь не бестрепетно совершают герои свои поступки, но движимые глубокими страстями, исполненные сознания долга. Эти поступки свидетельствуют о силе человеческого духа, способности одержать победу над страхом, над собственной слабостью, о готовности человека к подвигу во имя высших целей. Так через картину нравственной борьбы Глюк утверждает гражданственную тему — самую актуальную тему современности, особенно же острую во Франции пред-революционных лет.

В полном соответствии с принципами классицизма для провозглашения этих идеалов Глюк обращается к образам античности: либо непосредственно к мифам («Орфей»), либо к трагедиям древних авторов («Аль-

---

стивить ее может лишь человеческая жертва. Артемиде требует жизнь юной дочери Агамемнона Ифигении. Агамемнон в отчаянии: долг военачальника приходит в непримиримое противоречие с чувством любви к дочери. Между тем: готовится свадьба Ифигении с ее женихом Ахиллесом. На пороге радостного события они узнают об участи Ифигении. В отчаянии мать Ифигении — Клитемнестра, ее жених. Не в силах выполнить намеченное и Агамемнон. Он пытается помочь дочери бежать. Но Ифигения отказывается — она готова принять свой жребий: честь отца-героя, война ей дороже жизни. Во время начавшегося обряда жертвоприношения Ахиллес с воинами пытается силой освободить Ифигению. Но в это же время является Артемиде: разгневанные силой духа и кротостью Ифигении, боги даруют ей жизнь. Грекам же Артемиде предсказывает победу в их борьбе с Троей. (В трагедии Расина — иная развязка: Артемиде уносит Ифигению в Тавриду, где делает ее жрицей своего храма.)

<sup>20</sup> Содержание оперы «Альцеста» состоит в следующем. При смерти царь Фессалии Адмет. Народ оплакивает его близкую кончину. В скорби взывает к богам жена Адмета Альцеста — и боги устами оракула возвещают свою волю: Адмет будет спасен, если другой отдаст за него свою жизнь. Альцеста готова умереть за Адмета. Праздество по поводу выздоровления Адмета кажется ничем не омраченным. Но Адмет замечает скорбь на лице жены. С трудом добывается он признания Альцесты — оно повергает его в ужас. Веление богов между тем должно быть исполнено, и час Альцесты настает. У врат Аида — на пороге смерти — Адмет пытается ее удержать. Бессильный сделать это, он решается уйти вместе с ней в царство теней. Тронутый душевным величием супругов Аполлон дарует Альцесте жизнь (во второй редакции в действии участвует друг Адмета Геркулес, который побеждает духов смерти и освобождает Альцесту).

<sup>21</sup> В основе сюжета этой оперы — античный миф о певце, музыканте Орфее. Содержание ее в следующем. От укуса змеи умерла юная жена Орфея Эвридика. В глубокой скорби он оплакивает ее смерть.

цеста» Еврипида), либо, наконец, к образам античности, претворенным во французской классицистской трагедии («Ифигения» Расина).

В синтетическом жанре, который представляет собой опера, назначение музыки — сопутствовать поэзии, углублять ее выразительный смысл. Глюк говорит: «Я старался быть скорее живописцем или поэтом, нежели музыкантом, Прежде чем я приступаю к работе, я стараюсь... забыть, что я музыкант»<sup>22</sup>. Эти слова полемически направлены против традиционной оперы, где музыка стала самоцелью, где наслаждение прекрасным пением заслонило содержательные стороны искусства. Подчинить свою музу раскрытию заключенной в драме гуманистической идеи — вот мысль, которую отстаивает композитор.

Строгое самоограничение в выборе художественных средств, естественность и логичность развития отличают и музыкальную драматургию опер; свои представления о художественной красоте Глюк выразил словами: «Простота, правда и естественность — вот три великих принципа прекрасного во всех произведениях искусства»<sup>23</sup>. Эти принципы определили стилистику его опер. «Я думал... что вся моя работа должна свестись к поискам благородной простоты», — пишет он в предисловии к «Альцесте»<sup>24</sup>. Избавиться от культа виртуозности, подчинить вокальное искусство задачам в ы р а -

---

Вместе с ним скорбит его друзья, пастухи и пастушки. Внезапно являющийся Амур передает Орфею волю богов: они разрешают ему спуститься в царство мертвых и вернуть назад Эвридику. Единственное условие, которое ставится Орфею, — не смотреть на Эвридику, пока они не достигнут мира живых, иначе она умрет вновь. Орфей направляется в Аид — царство мертвых. Красотой своего чудодейственного пения, силой чувства он покоряет злых фурий, преграждающих ему путь. В Элизидуме — светлом царстве блаженных теней — он находит Эвридику и отправляется с ней в обратный путь. Эвридика в смятении, она не понимает холодности Орфея, который не хочет и взглянуть на нее. В отчаянии она призывает смерть. Не выдерживая страданий Эвридики, Орфей оборачивается к ней — и она падает замертво. Так заканчивается миф. В опере же дана иная, благополучная развязка. Орфея, готового следом за Эвридикой уйти в царство мертвых, останавливает вновь появившийся Амур. Он объявляет певцу прощение богов, покоренных силой человеческих чувств. Эвридика оживает. Герои вместе с пастухами, пастушками славят любовь.

<sup>22</sup> Цит. по ст.: Соллертинский И. И. Кристоф Виллибальд Глюк, с. 27.

<sup>23</sup> Цит. по кн.: Роллаи Ромен. Музыканты прошлых дней, с. 197.

<sup>24</sup> Цит. по ст.: Ливанова Т. Н. Реформа Глюка и французский оперный театр перед революцией 1789 г., с. 122.

з и т е л ь н ы м — вот цель, которую ставил Глюк. «...Я стремился изгнать из музыки все те излишества, против коих напрасно протестует здравый смысл...»<sup>25</sup> В этой его творческой позиции претворились руссоистские идеи с характерным для них культом естественности и простоты.

Глюк обновил мелодический стиль опер. Он опирался, прежде всего, на устоявшиеся типы арий оперы seria. Избавленные от украшений, эти мелодии стали и интонационно более насыщенными и сконцентрированными. Композитор использовал также непритязательные, близкие бытовой музыке мелодии комической оперы. Важное место занял в его операх и песенный мелос. Все это предстает в переработанном виде, образует новое стилистическое качество, оставляющее в целом впечатление простоты и глубины.

Раскрывая душевные состояния героев, Глюк стремился воплотить их не только в законченном, обобщенном виде, но в процессе развития. Это требовало нового подхода к традиционным оперным формам. Композитор много работал над речитативами; заменил речитативы secco аккомпанированными, насытил их яркой речевой выразительностью, причем такой, которая отражает не прозаическую речь, а приподнятую, эмоционально окрашенную. Речитативные мелодии вместе с тем нередко приобретают у него напевность, приближаясь к стилю арий. Существенную роль играет и оркестровая партия: яркая, часто темброво-выразительная, она подчеркивает значение тех или других вокальных интонаций, иногда привносит звукообразительные штрихи — так речитатив сближается с арией.

Глюк обновил и арии<sup>26</sup>. Как правило, он отказывался от традиционной развернутой формы da capo. Обращаясь к большим, сложным композициям, он по-новому их трактовал: привносил черты импровизационной свободы, развитие музыкального материала связывал с изменением психологического состояния героя, запечатленного в словах. Такого рода формы напоминают монологи в драматическом театре. Они могут содержать несколько разделов, чередование которых отражает процесс развития чувств.

<sup>25</sup> Цит. по ст.: Ливанова Т. Н. Реформа Глюка и французский оперный театр перед революцией 1789 г., с. 122.

<sup>26</sup> Ансамбли в его операх играют менее значительную роль.

У Глюка есть и небольшие, простые по формам, четко завершенные арии. Но во всех случаях композитор стремился естественно включить их в действие. Цель его — преодолеть разрыв между речитативом и арией, создать впечатление непрерывно разворачивающегося музыкального потока, отражающего развитие самой драмы. Речитативы при этом передают не только ход событий, но и чувства героев. Арии же становятся выразителями не только чувства, но и «внутреннего», психологического действия. В тех же случаях, когда арии носят более законченный характер, они воплощают не эмоции вообще, а д а н н ы й психологический момент, естественно возникают по ходу действия, резюмируя какой-то определенный этап развития драмы. Переходы от одной музыкальной формы к другой сглаживаются, отдельные номера сближаются. В идеале Глюк стремился к созданию сквозных музыкально-драматических сцен, то есть таких форм, где музыка непосредственно следует за драмой, выражая само действие оперы и одновременно ее эмоционально-психологический план.

Примером новой трактовки оперной формы может служить сцена Агамемнона из II действия оперы «Ифигения в Авлиде» (№ 24). Она звучит в один из самых острых моментов драмы: накануне свадьбы герои узнают, что с согласия отца Ифигения будет принесена в жертву богине Артемиде и что жрецы готовятся совершить обряд. После драматического диалога Агамемнона с женихом Ифигении Ахиллесом он остается один. Горе отца, его смятение, готовность подчиниться воле богов и невозможность это сделать — целый шквал противоречивых чувств выражен в этой сцене, которая никак не может быть названа арией. Перед нами свободно развивающийся монолог, где музыка следует за душевным состоянием героя: естественное чувство отца восстает против бесчеловечности, прот и в о е с т е с т в е н н о с т и требования богов, готовность смириться сменяется бунтом против рабской покорности судьбе. Борьба с самим собой завершается принятием героического решения спасти дочь.

Монолог включает несколько разделов. Здесь и фрагменты речитативного склада, причем речитативы мелодизированы. Следуя за текстом, они улавливают происходящие изменения чувств. Оркестр фиксирует важные детали «речи» героя. В некоторых эпизодах его роль особенно значительна. Например, в момент, когда

Агамемнон говорит о мучениях совести, о преследующих его голосах эвменид<sup>27</sup>, оркестровая партия приобретает зловеще-грозный характер (унисонно ниспадающие угловатые фразы в стаккатном изложении струнных подобны завываниям грозных фурий):

5

tout son sang cou-ler!

Presto

Str. Hizbl. Hr.

Pe- rein-hu-main!

N'en-tendstu pas les cris des Eu-mé-ni-des?

Новый раздел — Lento, знаменующий момент психологического перелома (Агамемнон не может больше противиться чувству любви к дочери), также отмечен

<sup>27</sup> Эвмениды — в греческой мифологии богини мести.

новой оркестровой темой: хроматически ниспадающие аккорды подобны стомам. Они звучат особенно выразительно в сочетании со сдержанной, словно застывшей вокальной мелодией.

Монолог включает и более замкнутые эпизоды ариозного склада. Таков, например, выдержанный в духе *lamento* ля-минорный эпизод, в котором Агамемнон обращается со словами мольбы о прощении к дочери:

6 Moderato

O toi, l'ob-jet le plus ai-ma-ble,

Наконец, заключительный эпизод, *allegro*, близок типу героической оперной арии (широкие мелодические обороты, пунктирные ритмы, мажорный лад — ля мажор). Таков итог напряженной душевной борьбы:

7 Allegro

tir. Et toi, Dé-es-seim-pi-to  
.ya-ble,

Весь монолог — это само действие, только действие не внешнее, а внутреннее. Но именно поэтому он естественно включается в сценическое развитие.

По-новому истолковывает Глюк и хор — он также вовлекается в общее развитие, становится участником действия. Широкое использование хора придает произведениям Глюка особую монументальность, нередко усиливает присущий им героико-трагический пафос, обостряет драматизм. Пример действенного использования хора содержит III акт оперы «Ифигения в Авлиде».

Музыкальная драматургия I-й картины основана на противопоставлении двух резко контрастных планов, выраженных в сольных партиях главных героев — и в хоре. На сцене, изображающей походную палатку, — Ифигения, укрывшаяся от глаз толпы, Ахиллес, который пытается уговорить ее бежать; следует эпизод прощания Ифигении с близкими. Но вдруг из-за сцены доносятся

8a Iphigénie

Cru-el! Il fuit! Ô Ciel! sa-tis-fais ton courroux,

Str. *f* *p*

Detailed description: This is a musical score for the character Iphigénie. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'Cru-el! Il fuit! Ô Ciel! sa-tis-fais ton courroux,'. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) and includes dynamic markings 'Str. f' and 'p'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

Choeur  
6 Sopran u. Alt

Non, non, nous ne souffrirons pas, non, non nous ne souffrirons pas,

Tenor  
u. Baß

Detailed description: This is a musical score for a chorus of six sopranos and altos, and a tenor/bass. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'Non, non, nous ne souffrirons pas, non, non nous ne souffrirons pas,'. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of eighth notes. The music is characterized by its strong, repetitive rhythmic structure.

голоса хора — разъяренный народ требует жертвы. Это «вторжение» невероятно обостряет драматизм происходящего. Троекратное же его повторение создает эффект неуклонного, «уступчатого» восхождения к кульминации и вместе с тем скрепляет всю сцену, придавая ей конструктивную цельность (см. примеры 8 а, б).

Принцип дуплановости сохраняется и дальше. После полной отчаяния арии Клитемнестры из-за сцены звучит просветленно-суровый хорал, который «накладывается» на скорбные реплики матери, — начинается обряд жертвоприношения:

Lento (Andante)  
Chœur dernière la Scène

Sopr.

Alt. Puis - san - te Dé - i - té, pro - tè - ge

Ten.

ВаВ

Lento

*p*

Récit.  
Clytemnestre

Quels tri - stes chants se font en -

nous - tou - jours!



- ten-dre!

Pour prix du sang, que nous al-lons ré..

В следующем же номере (когда перед самым жертвоприношением Ахиллес с отрядом пытается силой спасти Ифигению) сольные партии уходят на второй план, а хор становится главным действующим лицом: он передает смятенность толпы («Бегите, спасайтесь от гнева Ахилла!»), настойчивую поспешность жрецов

10 Clytemnestre

Ô ma fil-le! Ah Sei-gneur! Achille

Rei-ne, ne crai-gnez rien!

C'est on-

Str. *p*

[*ff tutti*]

A

Achille

A.

A- vant  
vain, qu'on veut la dé-fen-dre, tout son sang doit cou-ler!

(«Скорее убивайте жертву!»), отвагу спутников Ахиллеса. Столкновение различных хоровых групп, постепенное включение все новых голосов солистов (здесь — все участники драмы) — так через музыкальное развитие раскрывается само драматическое действие, достигающее максимальной напряженности, которая разрешается лишь в момент появления Артемиды (см. пример 10).

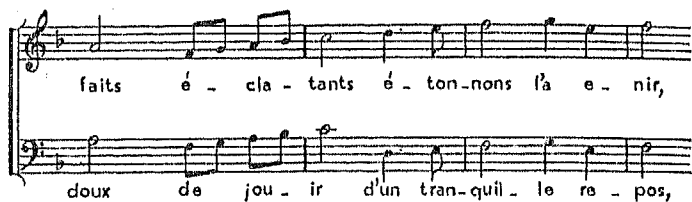
Эти и подобные им сцены были смелым, новым словом в оперной драматургии, прокладывали дорогу в оперную музыку XIX века.

У Глюка встречаются и другого рода хоры — выражающие единое чувство больших масс людей. Пример тому последний номер оперы «Ифигения в Авлиде» — светлый, героический хор греков, устремляющихся на своих кораблях к берегам Трои:

11

Andante maestoso  
Sopr. Alt u. Tenor

1. Par - tons, vo - lons à la vic - toi - re, par nos  
2. Pa - rés des pal - mes de Bel - lo - ne, qu'il est



Не только хор, но и балет получает у Глюка новое истолкование. Развлекательные дивертисменты, столь характерные для французской оперы, изгоняются. Включенные в оперу танцевальные номера прочно связываются с развитием действия (например, танцы в сцене праздника по случаю выздоровления Адмета во II действии оперы «Альцеста»). Нередко и сам танец драматизируется, перерастает в пантомиму (так, например, передается погребальный обряд в сцене оплакивания Эвридики в I действии оперы «Орфей», о чем речь пойдет дальше).

Новаторски подходит Глюк и к оперному оркестру. Уже говорилось о том, насколько развитой предстает оркестровая партия в вокальных номерах его опер. Композитор выявляет и тембровую выразительность оркестра, и его динамические возможности. Примером тому может служить поэтическое звучание арфы в партии Орфея, или проникновенно-тоскливое соло флейты во II действии «Альцесты», передающее скорбь героини, или грозное звучание тромбона в сочетании с фаготом, валторной во 2-й картине I действия «Альцесты» — в сцене в храме и т. п.

Новое значение приобретает в опере и увертюра, которую Глюк мыслит в единстве с оперой. Открывая произведение, увертюра должна ввести слушателей в его атмосферу, подготовить к восприятию музыкальной драмы. Впервые такое истолкование увертюры было дано им в опере «Альцеста».

Увертюра к «Альцесте» — великолепный образец симфонического мышления Глюка. Она непосредственно не связана с оперой своим музыкальным материалом<sup>28</sup>. Но она действительно ее готовит, сразу же определяя ту атмосферу сурового трагизма и возвышенной человечности, которая царит в опере. Связь увертюры с оперой,

<sup>28</sup> Лишь в III действии, в сцене Альцесты у врат Лида дается тематизм, близкий первой теме увертюры; сцена эта написана в той же тональности — ре минор.

однако, не только в этом: ее музыка является подлинно симфоническим обобщением и деи оперы. Никакие детали, связанные с сюжетом, с обстановкой действия, композитора не интересуют: только — главная мысль в ее музыкально-обобщенном выражении.

Увертюра написана в старосонатной форме<sup>29</sup>. Ее главная партия содержит яркий контраст: мрачным унисонам струнных басов, нисходящим по звукам минорного трезвучия (основная тональность увертюры — ре минор), поддержанным аккордами всего оркестра, отвечает жалобный мотив скрипок (мягкие опевания малой терции), который ассоциируется с интонацией недоуменного вопроса. Повторенный дважды, контраст выражает суть оперного конфликта: столкновение некоего грозного начала, судьбы — и смятенного человеческого я:

12 Lento

Andante

Этот исходный тезис становится источником последующего музыкального развития. Композитор погружает слушателя в атмосферу суровой борьбы. Все темы

<sup>29</sup> Предшественница классической сонаты, старосонатная форма имеет не трехчастное, а двухчастное строение. Ее первая часть, как правило, представляет собой сонатную экспозицию с соответствующим тональным планом тем (главная — в основной тональности, модулирующая связующая, побочная и заключительная партии — в тональности доминанты). Вторая же часть — реприза, в которой развитие идет от доминантовой тональности (главная партия) к основной (побочная и заключительная). Самостоятельного разработочного раздела здесь нет. Структурой и логикой тонального развития старосонатная форма напоминает старинную двухчастную, с которой и связана своим происхождением.

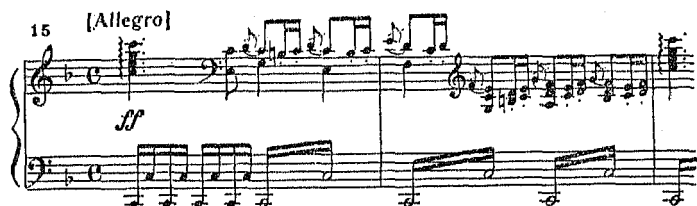
увертюры вырастают из главной партии. Контрастируя друг другу, они более «крупно» раскрывают тот конфликт, который был заключен в ней. Так, насыщенная развитием связующая партия основана на первом элементе главной. Здесь выявляется ее драматический и героический смысл. Лишь повторяющиеся в приглушенной динамике заключения фраз напоминают о втором элементе главной темы:

13 [Allegro]

Побочная партия — выражение душевной боли. В ее певучей мелодии, сотканной из коротких мотивов-вздохов, можно без труда узнать интонации второго элемента главной партии:

14 [Allegro]

Внезапно вторгающаяся (после прерванного оборота) энергичная, ритмически напористая тема (продолжение побочной — момент ее активизации) вновь возвращает к драматической и героической стихии:



Заключительная партия своей лирической сущностью напоминает о начале побочной. Угасание энергии в конце экспозиции еще сильнее подчеркивает контраст между заключительной и главной партией, когда она вступает в репризе.

Иное тональное развитие тем в репризе (от D к T) дает ощущение постепенного разрешения напряженности и словно предвосхищает развязку в самой опере.

Строгая продуманность всего произведения, связность сцен, стремление охватить сознанием целое и подчинить ему все частное — таков метод работы Глюка. Существенную роль здесь играют контрасты, умение выделить в развивающемся действии узловую момент, который помогает «сформировать» всю сцену. При этом музыкальные средства рассматриваются в единстве со сценическим развитием. Об этой важной черте мышления Глюка — логическом осмыслении целого как исходном этапе творчества — свидетельствуют современники композитора. «Он хорошо обдумывает соотношение между каждой частью и целым, общий образ каждого персонажа и больше стремится удовлетворить разум, чем усладить слух», — пишет Ч. Бёрни<sup>30</sup>. Об этом говорит и сам композитор: «Если мне уже ясны вся композиция и характеристика главных персонажей, то я считаю оперу готовой, хотя бы я не написал еще ни одной ноты»<sup>31</sup>. Показательно и свидетельство Гретри. В своих «Мемуарах» он пишет: «Когда я услышал первое произведе-

<sup>30</sup> Бёрни Ч. Музыкальные путешествия, с. 107.

<sup>31</sup> Цит. по ст.: Соллертинский И. И. Кристоф Виллибальд Глюк, с. 28.

ние Глюка, мне показалось, что меня интересует одно лишь драматическое действие, и я повторял вслед за вами: у него нет пения. Но каким приятным разочарованием было для меня почувствовать, что сама музыка стала действием, которое меня потрясло»<sup>32</sup>.

Неудивительно поэтому, что Глюк мыслил свою музыку только в связи со сценой, с драматическим действием. «Не пристало судить о моей музыке за клавесином, в комнате!— говорил он.— Это не салонная музыка. Это музыка для помещений столь же обширных, как греческие театры»<sup>33</sup>.

#### «ОРФЕЙ» (1762)<sup>34</sup>

Из большого оперного наследия Глюка художественная практика отобрала и особым образом выделила именно эту оперу. Высокий строй чувств, особая атмосфера этичности, столь свойственная искусству Глюка, присуща и ей. Вместе с тем ее отличает особая поэтичность тона, единство царящего здесь элегически-скорбного настроения.

Не все новаторские принципы Глюка здесь реализованы полностью. В стиле оперы *seria* истолкована партия Амура. Его арии воспринимаются как декоративные концертные номера. Увертюра здесь еще не связана с действием. Традиционна и благополучная развязка оперы. Но черты нового решительно преобладают.

Античная трагедия, к которой обращаются Глюк и Кальцабиджи, разработана строго и просто. Сюжет оперы не осложнен никакими побочными линиями. Здесь всего три действующих лица: Орфей, Эвридика, Амур. Собственно сценических событий мало — либретто предоставляет музыке возможность углубить действие, воплотив мир человеческих страстей. Трагедия раскрывается очень сдержанно: она захватывает не столько драматизмом,

<sup>32</sup> Гретри А. Э. М. Мемуары. М.—Л., 1939, с. 88.

<sup>33</sup> Цит. по кн.: Р о л л а н Ромен. Музыканты прошлых дней, с. 197.

<sup>34</sup> Выше уже говорилось о двух редакциях оперы. В первой из них партия Орфея была поручена певцу-кастрату. Во второй, парижской, Глюк переработал ее для тенора. Он несколько расширил II действие оперы: включил танец фурий, взяв для него музыку из балета «Дон-Жуан», добавил новый оркестровый эпизод в сцене Элизюма (соло флейты), который звучит в момент появления Эвридики. В III действии балетный финал был заменен хоровым. Уже в XIX веке (в 1858 году) еще одна редакция оперы была сделана Берлиозом. Взяв за основу парижский вариант, Берлиоз переделал партию Орфея

сколько величием. События, которые происходят на сцене, как бы отдалены временем и «укрупнены». Ничего мелкого, случайного здесь нет — лишь вечное, непреходящее: любовь, смерть, бесстрашие перед лицом вечности.

Духом античности веет и от музыки оперы. Просто, с благородной сдержанностью, порой — и нежной чувствительностью (так отвечающей духу времени!), передает она эмоциональный мир героев, при всем трагизме отличающийся гармоничностью и красотой. Общая художественная атмосфера призыва напоминает античность Винкельмана, работы которого об искусстве Древней Греции были известны Глюку<sup>35</sup>.

Три акта оперы образуют симметричную композицию: в центре ее (II действие) — сцена в царстве мертвых, по краям (I действие — III действие) — мир живой жизни; здесь сцена оплакивания Эвридики (I действие) и попытки ее воскрешения, смерть и новое возвращение к жизни (III действие). Главное внимание сосредоточивается не на внешней, событийной стороне, а на внутреннем развитии драмы — на развитии чувств, которые предстают в их обобщенном виде как законченные человеческие страсти — аффекты. Герои оперы — носители чувств. Никакие индивидуальные черты их личности не занимают композитора. Все развитие оперы основано на противопоставлении двух эмоциональных сфер: страдания, скорби, олицетворяющих живое человеческое начало, и бездушия, злобной жестокости, воплощающих враждебную человеку стихию и обобщенных в образах судьбы, смерти. Через их конфликт раскрывает Глюк идею столкновения человека с судьбой, утверждает героическое и нравственное начало (победа над ужасом смерти, готовность на подвиг во имя любви).

Как и сама драма, прост и строг мелодический стиль оперы. Глюк опирается здесь преимущественно на мелодии песенного склада, иногда напоминающие язык французской комической оперы, порой — итальянской оперы *seria*. Он решительно избегает при этом всякой декоративности: знакомый мелос становится у него по-новому сконцентрированным, интонационно значительным, весо-

---

для женского голоса — альты, предназначив ее для знаменитой певицы П. Виардо. Мы опираемся в своем анализе на парижскую редакцию оперы.

<sup>35</sup> Композитор был и лично знаком с Винкельманом: они встречались в Риме в 1756 году, когда там ставилась опера Глюка «Антигона».



мым. Композитор также избегает и развернутых вокальных композиций. Арии в опере лаконичны, структурно завершены. Речитативы мелодизированы, приближены к звучанию арий и вместе с тем насыщены декламационной выразительностью. Это дает возможность свободно их чередовать, не нарушая цельности стиля. Отдельные номера «срастаются», образуя сквозные музыкально-драматические сцены, в которых сама музыка передает развитие драмы. В них органически включаются и хор, и балет. Остановимся подробнее на решении музыкально-драматических сцен, представляющих собой наиболее интересные, новаторские фрагменты оперы.

I действие (оно происходит в священной роще) содержит несколько таких сцен. В первой — пастухи и пастушки вместе с Орфеем оплакивают смерть Эвридики<sup>36</sup>. Музыка хора сразу же погружает в ту атмосферу «прекрасной античности», которой проникнута опера. Скорь этой музыки возвышенна и строга. Мелодия хора опирается на интонации арии *lamento*. При этом тонально-гармонический строй (однотональное развитие, обилие тонической гармонии) определяет ясность и устойчивость звучания. Равномерно повторяющийся ритм напоминает

16 [Andante]

Как груст-но ве-тер мирт ко-лы-шет

Как груст-но ве-тер мирт ко-лы-шет

<sup>36</sup> Мы опускаем увертюру, так как она не связана с содержанием оперы и не представляет интереса с точки зрения изучения реформаторских принципов Глюка.

о погребальном шествии. Скорбную настроенность создает и тональность — до минор. Голоса хора и оркестра объединяются в вертикали аккордов, подчеркивая сущность чувства — не детализированного, а обобщенного, цельного. Мягкие, удивительно пластичные линии голосов хора, плавность течения музыки словно предполагают пластику движений, скульптурность поз (пример 16).

Короткие фразы Орфея, временами присоединяющегося к хору, вносят в сцену оттенок индивидуального чувства. Замкнутая по форме, музыка хора передает общее настроение сцены и объединяет ее конструктивно. После первого проведения она возвращается еще дважды. Таким образом возникает рондообразная композиция, где тема хора играет роль рефрена. Эпизодами же являются два речитатива Орфея, а также музыка пантомимы, примыкающая к первому из них (пастухи и пастушки возлагают венки на гробницу Эвридики).

Оба речитатива Орфея существенно отличаются от музыки хора. Чувство выражено в них острее, непосредственнее. Бóльшая свобода ритма, экспрессивность отдельных интонационных оборотов (например, тритона — в первом речитативе, уменьшенной терции — во втором) приближают их к патетически-скорбной речи. Драматургически речитативы подготовлены репликами Орфея на фоне хора; только там они сливались с общим звучанием голосов, здесь же — выделены и индивидуализированы.

Единая по настроению, конструктивно крепко «связанная», сцена в целом (как и ее основная музыкальная тема) представляется скульптурно вылепленной и статичной. Однако она содержит и развитие, неторопливое, отвечающее характеру движения, заданного в первом хоре. Это развитие осуществляется не только включением речитативов Орфея, но и изменениями, которые претерпевает рефрен. Действительно, каждое следующее проведение рефрена более сжато, в третий же раз тема хора проходит только в оркестре, при этом она утрачивает свою структурную законченность (ее изложение начинается с середины, модулирующее развитие приводит к доминанте фа минора). Сжимающиеся масштабы рефрена словно влекут сцену вперед. Последнее же проведение, заканчивающееся цепью нисходящих секвенций, ее «размыкает», подготавливая следующую (что соответствует самой ситуации: под звуки оркестра пастухи и пастушки уходят, оставляя Орфея наедине с собой).

Вторая сцена посвящена Орфею. Она также основана на сквозном музыкально-драматическом развитии, отдельные эпизоды которого передают различные градации душевного состояния героя. Сцена начинается арией, обобщенно выражающей чувство страдания. Ее тон — печальный, но просветленный; в музыке воплощена не только скорбь, но и любовь, и трогательная нежность. Мелодия арии песенного склада, искренняя и бесхитростная, чуждая всяких вычур. Повторяющиеся же секундовые задержания (то восходящие, то нисходящие) сближают ее строй с интонационным строем арий *lamento* и, соответственно, с музыкой первого хора. В мажоре, в плавном трехдольном размере эти задержания звучат легко, точно вздохи. Тональный колорит арии — фа мажор, излюбленный в пьесах пасторального склада, — также определяет ее просветленный характер:

Larghetto  $\text{♩} = 66$

17 Орфей один  
Любовно

Где ты, лю-бовь мо-я? День це-лый кли-чу я

Связь с природой, на фоне которой разворачивается сцена, подчеркивается и отыгрышем оркестра, напоминающим эхо.

Небольшая по размерам, замкнутая по форме (простая двухчастная) ария повторяется трижды, выполняя роль рефрена в рондообразной форме сцены. Эпизодами же служат речитативы Орфея: в них чувство обостряется и обнажается. Господствует минорный лад. Напряженная интервалка в мелодии воспроизводит то восклицание, то вопрос, то стои. Вместе с тем отдельные обороты, объединяясь, образуют мелодически оформленные фразы, насыщающие эту музыку глубокой лирической экспрессией. Тональная неустойчивость словно передает смятенность и неустойчивость чувства. Оркестр чутко «следит» за голосом, то повторяя отдельные мелодические обороты (несколько раз и здесь — эффект эхо), то подчеркивая их выразительность гармонией (излюбленная гармония — уменьшенный септаккорд), то внося звукоизобразительные штрихи (см., например, партию оркестра в первом эпизоде со словами: «но ветер уносит стоны сердца»). По размерам речитативы примерно равны

арии — их удельный вес в сцене очень велик. При этом каждый следующий приобретает все более острый характер. Третий же — самый напряженный; это кульминация сцены и одновременно завязка всей драмы: Орфей бросает в нем вызов мрачным властителям Аида — своим искусством и любовью он вернет Эвридику к жизни. Развитие сцены имеет ясно очерченную восходящую линию. Ария же играет в этом развитии свою, особую роль: повторяясь в главной тональности, без существенных изменений (ее мелодия лишь слегка варьируется), она каждый раз передает момент эмоционального спада, разрешения от скорби в чувстве хоть и печальном, но чистом и просветленном. Так, в становлении сцены чередуются фрагменты, воплощающие развитие эмоций (речитативы), и обобщенное выражение господствующего настроения (ария). Внутренняя жизнь героя раскрыта в движении — как процесс. Вместе с тем это развитие сдержанное: повторения арии приносят в высказывание особый оттенок уравновешенности и гармоничности. Лишь последний речитатив эту уравновешенность нарушает: он «разрывает» структурную замкнутость сцены и направляет развитие к следующей, которая начинается в момент появления Амура (эта третья сцена, гораздо более традиционная, содержит две арии Амура, связанные речитативами).

Последняя, четвертая сцена — это большой патетический речитатив Орфея, выражающий его готовность отправиться в царство теней, его героический порыв. Свободная по форме, напоминающая монолог, она, подобно речитативным концовкам двух первых сцен, «размыкает» весь I акт, подготавливая следующее действие оперы. Оркестровая постлюдия, под звуки которой Орфей удаляется, рисует разбушевавшуюся стихию: слышны завывания ветра, удары грома. Это — буря, бушующая не только в природе, но и в душе Орфея. Вместе с тем музыка постлюдии предвосхищает и начало II действия — картину разверзшихся недр преисподней. Так, утраченное было (в сцене с Амуром) единство развития вновь восстанавливается, чтобы во II действии раскрыться с еще большей последовательностью, смелой новизной.

I-я картина II действия — одна из самых ярких и новаторских сцен оперы. Действие ее происходит у врат Аида. Оркестровое вступление рисует суровый пейзаж. Его музыка отличается аскетической простотой языка и по-настоящему может быть воспринята только в связи

со всей обстановкой сцены. Унисонное ведение мелодии, внезапные восклицания оркестра (*sf*), графическая четкость мелодичного рисунка — все в этой музыке проникнуто мрачным, холодным пафосом. Но вступление содержит и второй, контрастный тематический элемент: малосекундовые задержания в миноре, новая фактура (подвижные средние голоса) наполняют музыку теплотой, воплощают скорбное, человеческое начало. Симфоническими средствами, очень сжато вступление подготавливает к восприятию следующей затем сцены.

18 a    *Maestoso*    ♩ = 48

6    [*Maestoso*]

*dolce legatissimo*    *ten.*

1-я картина II действия важнейшая в драматургии оперы: Орфей и фурии, духи царства смерти, сталкиваются здесь в непосредственном поединке, развитие драмы достигает своей кульминации. Ни одна сцена оперы не разворачивается с такой внутренней целеустремленностью, как эта. В основе ее — яркий контраст, воплощающий два враждебных начала: человек и судьба. Каждое из них получает свое музыкальное выражение.

Музыка Орфея опирается на мелодические обороты арий *lamento*: раскрывая скорбь, они становятся носителями идеи человечности. Его мелодии пленяют и собственно красотой звучания, которая связывалась у Глюка-классициста с гуманным, нравственным началом. Музыка фурий не использует выразительность другого рода: острохарактерная, не вызывающая привычных образных аналогий, она ассоциируется с представлениями о бездушной, враждебной живым человеческим страстям стихии.

Смысл развития сцены — постепенное смягчение фурий, покоренных вдохновенным пением Орфея, его любовью и скорбью. Вся сцена построена на чередовании эпизодов, передающих диалог Орфея и фурий. Ей предшествует несколько тактов оркестрового вступления: звуки арфы (имитация старинной лиры) предупреждают о приближении Орфея. Эта музыка еще ярче подчеркивает мрачную выразительность вступающего затем хора фурий: конфликт намечен сразу и очень рельефно. Мелодия хора, изложенная четырехголосным унисоном и усиленная унисоном оркестра, прочерчена жестко и холодно. Она насыщена к тому же хроматическими оборотами, которые делают ее рисунок изломанным,

19 *Andante ben marcato* ♩ = 80

Чей э - то дерз - кий дух

Чей э - то дерз - кий дух

*Andante ben marcato* ♩ = 80

Ob.

Archi

наш по - тре - во - жил слух?

наш по - тре - во - жил слух?

«странным». До-минорная тональность, постоянная опора на уменьшенные септаккорды также определяют ее мрачный колорит. Оркестровый фон — тревожный: тремоло струнных, внезапные *sforzando* оркестра, в котором участвуют тромбоны, низкие деревянные духовые инструменты. Настойчиво повторяющиеся простые чеканные ритмы (♩ ♩ ♩ | ♩. ♩. ♩.) сообщают музыке оттенок грозной неумолимости (см. пример 19).

Следующий фрагмент — пляска фурий, отличающаяся странной безликостью звучания (унисоны оркестра

20 [Andante]

Цер-ба-ра-ди-кий рев

сме - лу - ю доп - жен кровь

о - ле - де - нить!

сменяет простое гаммообразное или кружащееся, «вихревое» движение). Танец — органическая часть сцены, он усугубляет ее жуткий эффект. Когда же возвращается музыка хора, она разворачивается еще шире, с еще большей картинностью (в оркестре — *glissando* струнных, изображающих лай Цербера, чудовищного пса, охраняющего вход в Анд, см. пример 20).

Появление на сцене Орфея усиливает и расширяет конфликт, уже намеченный музыкой оркестра. Под аккомпанемент арфы звучит его ария, первая в этой сцене и самая развернутая. Плавная кантилена в ми-бемоль мажоре очаровывает теплотой интонаций, пластической красотой. Мотивы мольбы выделены, подчеркнуты. В конце же мелодия насыщается колоратурой (редкий в опере случай!) — этот виртуозный распев великолепно передает ту страстность, которую вкладывает Орфей в свою мольбу:



Un poco lento  
Орфей *cantabile P*

Слез по-ток из мо-их лья-ет-ся гла-з...

Сжа-ль - те-сь, ду - хи,

Her! Her!

ten. ten.

*f p f p*

В арию вторгаются реплики хора (в ответ на просьбы Орфея хор чеканит: «Нет!») — сольный номер превращается в остроконфликтный диалог.

В дальнейшем разворачивании сцены каждый из этих образов получает свою линию развития. У Орфея еще две арии. Каждая следующая — меньше по размерам, взволнованней по тону. Вторая ария — в фа миноре. Ее мелодия песенно-романсного склада все с теми же мотивами задержаний (стоны, вздохи). Подвижный же темп, возбужденный ритм оркестрового сопровождения

сообщают ей эмоциональную непосредственность и благо-  
родную чувствительность, столь характерную для эпохи,  
когда создавалась опера:

22 Non troppo vivo ma agitato  $\text{♩} = 56$   
Орфей  
*mf* Страстно

Мне не страш-ны а - да стра-дань - я:

Последняя ария (также в фа миноре) самая взвол-  
нованная. Ее ритм напоминает учащенное биение сердца.  
Мелодия и здесь песенно-романсного склада. Но мотивы  
«вздохов» еще сильнее подчеркнуты. Мелодические фра-  
зы, то короткие, прерывающиеся паузами, то широкие  
по диапазону, воплощают чувство трепетное и напряжен-  
ное:

23 Agitato  $\text{♩} = 112$   
Орфей  
*mf*

Серд-це рвет-ся, в пес-не льет-ся и смят-

[p] *ten.* *ten.*

- чит ваш лю- тый гнев.

В ином направлении развивается музыка фурий: она постепенно утрачивает свою резкость и словно «очеловечивается». Уже второе проведение хора существенно отличается от первого: замедляется темп, унисонное изложение сменяется более «наполненным» аккордовым, иначе звучат и мелодические интонации — в них появляется больше гибкости, живой речевой выразительности. Лишь ритмическое движение связывает эту музыку с первым хором:

Un poco lento  $\text{♩} = 96$   
 Смягченные, с некоторым состраданием

24 *poco f*

Что же те - бя вле - чет, смерт - ный, встре - ну те - ней?

Что же те - бя вле - чет, смерт - ный, встре - ну те - ней?

Un poco lento  $\text{♩} = 96$   
*p*

Впрочем, так звучит лишь начало, дальнейшее вновь возвращает к суровому тону первого эпизода. Музыка второго хора передает лишь готовность фурий ответить на мольбу Орфея. Следующий, третий хор — это выражение чувства зачарованности, охватывающего фурий. В нем развивается начальная фраза второго хора — именно развивается, а не повторяется. Мелодическое движение здесь иное, в первых тактах оно устремлено вверх, эффект этого продвижения к свету усилен гармонизацией (ряд отклонений из фа минора в до мажор с использованием цепочки доминант), подчеркивающей

тяготение к новой, более светлой звучности. Последующее развитие так же образно: ясная направленность движения исчезнет, мелодия «блуждает», словно выражая недоумение, растерянность. Это впечатление усиливает и медленный темп, и неустойчиво-вопрошающая каденция (остановка на доминантовой гармонии).

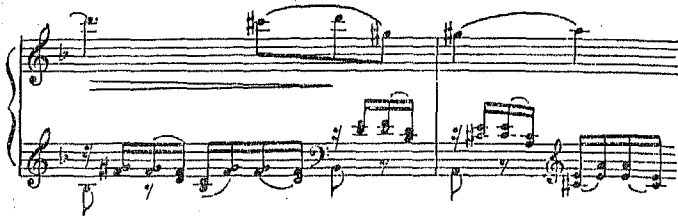
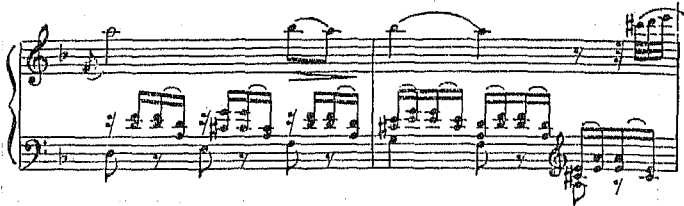
Последнее, четвертое проведение хора словно резюмирует развитие. В основе его — музыка третьего проведения. Вначале она повторяется буквально, затем измененно, в яркой динамике, чеканном ритме. Это превращение темы — последний этап ее развития: так выражена решимость фурий открыть певцу дорогу в Аид.

Пляска фурий завершает эту сцену и одновременно вводит в следующую. И здесь танец — действие: фурии провожают Орфея в царство теней.

2-я картина, сцена в Елисейских полях, с точки зрения музыкально-драматургической решена вполне традиционно. Замкнутые номера — вокальные (арийта Блаженной тени с хором, хор блаженных теней) и оркестровые — сменяют друг друга. Действие статично и картинно. Музыка поэтично передает царящую здесь атмосферу гармонии, покоя. Большую роль играет балет. Хотя собственно танцевальный номер только один (гавот), танцевальность, понимаемая как пластика движений, выражающих ясность, уравновешенность чувств, пронизывает почти всю музыку этой сцены.

Таков, в частности, эпизод, связанный с появлением Эвридики, — знаменитое соло для флейты<sup>37</sup>. Его мелодия ассоциируется с гибким движением, спокойным жестом. Вместе с тем она и эмоционально очень тонко окрашена, проникнута нежной и чистой печалью:

<sup>37</sup> Этот фрагмент часто исполняется как самостоятельный концертный номер.



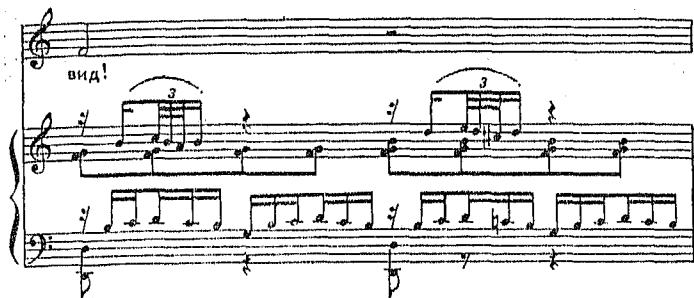
Богатством и тонкостью музыкального решения особенно выделяется 3-я сцена — появление в полях Элизиума Орфея, с благоговейным чувством взорающего на открывшийся ему мир идиллически прекрасной природы. Главенствующую роль играет здесь оркестр. Глюк наделяет его живописностью и одухотворенностью. Оркестровые краски прозрачны, легки: здесь и тихие «плески» струнных, и узоры флейтовых попевок, и проникновенно-теплая, чуть печальная мелодия гобоя. Этой акварельной звукописи соответствует и фактура оркестра с ее трепетной жизнью голосов, и красочные детали гармонии (например, выразительный эффект светотени — сопоставление одноименных мажора и минора). На фоне этой дивной музыки, сливаясь с ней, звучит голос Орфея:

26 Орфей

*P molto sostenuto*

О лу - че - зар - ный, див - ный

*una corda pp*



III действие наименее интересно с точки зрения превращения новаторских принципов Глюка. Оно разворачивается на фоне мрачного пейзажа при выходе из царства мертвых. Диалог Орфея и Эвридики, построенный в виде речитатива, сменяется традиционно решенным дуэтом: действие останавливается, герои изливают свои чувства. При этом один мелодический образ «вмещает в себя» и смятенность Эвридики и душевные мучения Орфея. Следующий речитатив Эвридики (в нем — выражение отчаяния: ей кажется, что Орфей ее больше не любит) подводит к арии, представляющей собой музыкальное обобщение чувств героини<sup>38</sup>. Еще один речитатив Орфея и Эвридики приводит к трагической развязке — гибели Эвридики.

Ария Орфея завершает всю сцену. Ее содержание — оплакивание Эвридики. Но если предшествующий ей речитатив полон смятения, то в арии чувство утраты выражено совсем по-иному — проникновенно-просто, как чувство возвышенное и в этом своем качестве прекрасное. Орфей изливает его в мелодии, пластические контуры которой словно передают пластику скорбного жеста, горестно склоненной позы. До-мажорная тональность, неожиданная в трагической арии, также определяет ее эмоциональный строй, просветленный и чистый. Эта благородная сдержанность тона идеально отвечает духу античной трагедии как ее понимал и трактовал Глюк-классицист.

Форма арии — рондо. Первая тема играет в ней роль рефрена. Из этой же музыки вырастают эпизоды. Не

<sup>38</sup> В средней части арии вступает и Орфей: его голос присоединяется к голосу Эвридики, самостоятельной драматургической роли этот раздел не играет.

контрастируя, они тем не менее отличаются большей напряженностью, в них сильнее выражено страдание, особенно во втором, до-минорном эпизоде, интонационно наиболее остром (с хроматикой, с ярким ходом на уменьшенную септиму в кульминации), ритмически свободном, напоминающем мелодизированные речитативы Глюка:

[Andante con moto]

27a Орфей

*P*

По - те - рял я Эв - ри - ди - ку, неж - ный цвет души мо - ей...

[Andante con moto]

*Tempo un poco più lento*

Молчанье смер - ти... Все, все на - прас - но... Нет мне на -

- деж - ды, нет от - ра - ды... Я сно - ва о - дин...

После эпизодов возвращение рефрена воспринимается как подтверждение главной мысли и одновременно как горестное примирение с неизбежным. Троекратное повторение основной темы (третье проведение — расширенное) также создает очень важный эффект сдержанности высказывания. Оркестровое вступление и заключение на музыке рефрена еще больше усиливают это впечатление. Своим строением ария подобна сцене Орфея из I действия, она отличается от нее лишь большей сжатостью изложения. Тональность же ее есть отражение тональности начала оперы (первый хор), но данной в мажорном варианте, как бы воплощающем последний этап развития драмы (чувство безысходности и трагической просветленности)<sup>39</sup>. Так возникает симметрия в музыкальной композиции всей оперы, подчеркивающая ее гармоничность и стройность.

Речитатив (появление Амура, его диалог с Орфеем, сцена воскрешения Эвридики) и следующее за ним трио подводят к заключительной сцене: на фоне новой деко-

<sup>39</sup> В арии есть и интонационные переключки с музыкой первого хора: ср., например, такты 1—2 хора и такт 2 арии.

рации, рисующей идиллическую картину природы, пастухи и пастушки славят героев, жизнь, любовь.

\*  
\*   \*   \*

Значение Глюка в истории музыки огромно. Первый среди музыкантов XVIII века он освободил оперный театр от влияния придворной эстетики, насытил его значительным содержанием, раскрыл сильные человеческие страсти. Опера стала у него искусством высоких просветительских идей, носителем гражданской героической темы.

Музыка Глюка оказала сильное воздействие и на развитие чисто инструментальных жанров — на формирование классической сонаты-симфонии. Сам метод творчества Глюка-классициста, стремящегося к выражению идей, побуждал его к такому отбору тематизма, который мог нести в себе заряд обобщающей выразительности. Композитор опирался на отстоявшиеся типы оперных арий, прочно связывавшиеся в сознании слушателей с определенными чувствами. Он освободил мелодии от всего внешнего, придав сконцентрированность их интонациям, ясную структурную оформленность. Через сопоставление и развитие этих лаконичных и глубоко содержательных тем он раскрыл внутреннюю сущность сцен (вспомним сцену у врат Аида в «Орфее»), всей оперы в целом. Музыка сама становится выразительницей идеи, лежащей в основе драмы, — композитор воплощает эти идеи в своих увертюрах. Такие оркестровые сочинения, как увертюры к «Альцесте» или к «Ифигении в Авлиде», оказали прямое воздействие на развитие жанра симфонии, на формирование классической сонатной формы.

Обобщающий и строго логический характер мышления заставлял Глюка отбирать из идей, волновавших его современников, те, которые представлялись ему, выразителю просветительской идеологии, самыми животрепещущими и одновременно непреходящими: столкновение человека с судьбой, героический подвиг.



## Глава 3

### ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ СОНАТЫ-СИМФОНИИ

В иерархии музыкальных жанров XVIII века первое место бесспорно принадлежит опере. Положение инструментальной музыки было гораздо более скромным: она не привлекала к себе широкого общественного интереса и была областью творчества, в значительной степени сосредоточенной в кругу собственно музыкальных интересов. Вместе с тем процессы, протекавшие здесь, были ничуть не менее значительны и не менее знаменательны, ибо они отразили те же изменения в общественном сознании, которые определили эволюцию оперы. В музыкальном театре развитие шло от зарождения комических жанров к созданию оперы больших идей в реформаторском искусстве Глюка, к полному обновлению этого жанра — в творчестве Моцарта. Сходный путь прodelывает и инструментальная музыка. От неприятельных пьес, покорявших не столько глубиной, сколько естественностью выражения чувств, от «натуральных» зарисовок природы и быта она приходит к созданию обобщающей картины жизни, раскрытой в ее противоречиях и связях, в ее конфликтах и динамике. Этот процесс развития был связан с глубокой переработкой всех существовавших в XVIII веке жанров и возникновением на их основе новых. Итогом его явилось формирование жанров симфонии, сонаты, квартета<sup>1</sup>. Близкие друг другу, они были именно теми жанрами, в которых воплотилась суть духовных исканий эпохи, ее стремление к новому, глубокому и цельному осмыслению жизни.

Если в творчестве Глюка реформаторские идеи были четко сформулированы, осуществлялись вполне осознанно, то в области инструментальной музыки новые художественные принципы складывались в ходе самой практической работы. Путь творческих исканий определялся новым строем чувств, новыми духовными запросами современного человека, прежде всего самих худож-

---

<sup>1</sup> В дальнейшем для краткости мы будем называть их «соната-симфония».

ников; часто независимо от их желаний усилия многих направлялись к единой цели.

Собственно творческие процессы были тесно связаны с изменениями, которые происходили во всем укладе музыкальной жизни Европы. Париж, Милан, Лондон, Лейпциг, Вена и многие другие города стали в середине и второй половине XVIII века центрами концертной жизни, важными очагами не только оперной, но и инструментальной культуры. В Париже, например, инструментальная музыка систематически звучала (начиная с 1725 года) в так называемых «Духовных концертах», а во второй половине века (с 1770 года) — в «Концертах любителей». Инструментальная музыка исполнялась в Лейпциге («Большие концерты» — начиная с 1743 года), в Гамбурге, Дрездене. Инициатором абонементных концертов в Лондоне выступил И. К. Бах — младший сын великого И. С. Баха. Концерты по подписке, так называемые Академии, систематически давались в Вене. В Париже, Неаполе, Дрездене, Праге и других крупных городах складывались постоянные оркестровые коллективы. Важную роль в развитии инструментальной культуры сыграли немецкие придворные капеллы: они стали носителями нового искусства, а сплошь и рядом — «творческой лабораторией», в которой кристаллизовались новые принципы симфонического письма<sup>2</sup>.

В больших европейских центрах постоянно выступали зарубежные гастролеры. В Париже, например, концертничали итальянцы Дж. Б. Самmartини, Л. Боккерини, с огромным успехом — немецкие музыканты И. Шоберт, И. Стамиц и многие другие. В условиях XVIII века концертные путешествия были важным, а порой и единственно возможным средством знакомства с различными художественными школами и направлениями. Художественное развитие музыканта считалось полным, если он «повидал мир». Типичная черта концертной жизни этого времени — всевозможные музыкальные состязания. Не-

<sup>2</sup> Обычно такая капелла включала 10—12 скрипок и альтов, 2—3 виолончели и столько же контрабасов, 3 валторны, 2—3 гобоя и флейты; могли также быть трубы, тромбоны и литавры. Передко исполнители на медных и ударных инструментах состояли в штате городских музыкантов и вызывались по особо торжественным случаям. Надо иметь в виду, что музыканты обычно владели несколькими разными инструментами, — во всяком случае это было главным условием приема их на работу. Трубачи, например, могли выступать в роли скрипачей, альтистов и т. п. За этот счет состав капеллы заметно сокращался.

которые из них привлекали слушателей и из других городов, становились настоящим художественным событием. Здесь рождались новые авторитеты, восходила или меркла слава музыкантов. Все это усиливало интерес к собственно виртуозной стороне исполнительства. Менялся и общий исполнительский стиль — он приобретал все большую эмоциональную «раскованность», экспрессивность — свойства немислимые в искусстве предшествующей эпохи.

Создавалась и новая аудитория: не только рафинированная аристократическая публика (хотя ее значение очень велико), но и представители третьего сословия — интеллигенция, образованные буржуа — становились посетителями концертов. Отношение слушателей, их вкусы оказывали существенное влияние на творческую и исполнительскую практику.

Развитие инструментальной культуры означало одновременно и развитие инструментария. Во второй половине XVIII века сохраняли свое значение струнные смычковые инструменты, прежде всего скрипки; они стали главными инструментами оркестра и инструментальных ансамблей. Новую самостоятельную роль приобрел клавесин<sup>3</sup>, особенно к концу века, когда он выдвинулся как ведущий сольный инструмент. Это стимулировало работу над усовершенствованием самого инструмента. В конце XVIII века старый клавесин окончательно вытеснился молоточковым фортепиано, для него создавалась богатая литература, складывался и новый фортепианный стиль.

Одновременно уходил в прошлое орган. Его могучая, но неспособная к тонкой нюансировке звучность не отвечала духу нового искусства — эмоционального, «подвижного», изменчивого.

Развивались не только отдельные инструменты — формировались разного состава инструментальные ансамбли. При этом уточнялись выразительные возможности тех или других инструментов, определялось наиболее естественное (с точки зрения тембровой окраски, технических возможностей) их соединение. Постепенно происходила дифференциация понятий: «ансамбль» — «оркестр». Среди различных инструментальных ансамблей

---

<sup>3</sup> Напомним, что в XVII и начале XVIII века он использовался преимущественно как домашний инструмент, а также для исполнения партии basso continuo в оперном оркестре и в инструментальных ансамблях. Трактровка клавесина Генделем и особенно Бахом представляла собой исключение.

выделился струнный квартет как наиболее гармоничный по звучанию, образующий единый тембровый «сплав».

Определился и состав классического симфонического оркестра, заметно отличающегося от оркестра баховской эпохи, установился принцип его организации — рациональный и естественный<sup>4</sup>. В основе классического оркестра — группа струнных смычковых инструментов с четким — «квартетным» — распределением голосов: сопрано — альт — тенор — бас (первые скрипки — вторые скрипки — альты — виолончели и контрабасы). К струнным присоединяются деревянные духовые, также образующие единую группу родственных инструментов, располагающихся на основе того же «квартетного» принципа и охватывающих весь звуковой диапазон: флейты — гобой — кларнет — фаготы<sup>5</sup>. Медные были представлены лишь двумя инструментами — валторнами и трубами (тромбоны и туба включились в состав симфонического оркестра только в XIX веке, все вместе они составили еще одну группу, в основе которой лежит все тот же универсальный принцип, сложившийся во второй половине XVIII века). Классический оркестр включал в себя и ударный инструмент — литавры. Он использовался прежде всего для усиления мощи звучания в tutti, а также и как инструмент, наделенный характерной окраской. (В таком плане ударные стали применяться и позже, хотя состав их сильно обогатился.)

Определились и функции отдельных групп оркестра. Главная нагрузка легла на струнные инструменты. Они стали носителями самой разной выразительности — и мелодической певучести, и моторности, и динамичности; струнные излагали основные темы и принимали деятельное участие в их разработке. Деревянные инструменты использовались, как правило, в дополнение к струнным. Им поручались средние голоса, они могли присоединяться и к основной мелодии, усиливая звучание или внося новую тембровую окраску. Изредка деревянные истолковывались и как солирующие инструменты. Такие эпизоды обычно были невелики по размерам, но очень

---

<sup>4</sup> Напомним, что в XVII веке и в баховское время оркестр представлял собой довольно свободный набор инструментов, каждый раз новый.

<sup>5</sup> Полный состав деревянной группы сложился позже, чем струнной. Последним деревянным инструментом, введенным в состав симфонического оркестра, был кларнет. Гайди и Моцарт использовали его только в поздних своих сочинениях.

выразительны на фоне господствующего звучания струнных. Роль медных инструментов была менее самостоятельна. Они вводились, как правило, в *tutti* для придания особой мощи и яркости звучанию.

Инструментальный аппарат, исполнительская практика, концертная жизнь, состав аудиторни — все эти факторы влияли друг на друга и вместе самым непосредственным образом воздействовали на композиторское творчество.

В напряженной работе, которая привела к созданию сонаты-симфонии, приняли участие музыканты разных стран: без преувеличения можно сказать, что соната-симфония — это детище всей музыкальной Европы, результат ее коллективных усилий. Композиторы опирались на те жанры и формы, которые существовали в европейской музыке к началу XVIII века. Концерт, оркестровый и сольный, трио-соната<sup>6</sup>, скрипичная соната, сюита — сольная (чаще — клавирная) и оркестровая, оперная увертюра — эти и другие жанры создавали пеструю картину инструментального творчества. Все они противопоставлялись «ученой» полифонической музыке, в начале XVIII века еще сохранявшей свое значение (главным образом в больших органнх композициях), но уже достигшей (в творчестве Баха и Генделя) своей кульминации и стоявшей на пороге угасания.

Во всех этих жанрах, а также и в некоторых полифонических произведениях (фугах) подготавливались отдельные черты сонаты-симфонии. Идея цикличности, к примеру, подсказана структурой концерта, сюиты. Важнейшая для сонатной формы логика тональных связей (тонико-доминантовые отношения в экспозиции, уход в сферу субдоминанты в разработке, восстановление основной тональности в репризе) откристаллизовалась в фуге. Новые приемы развития (дробление тем, секвенцирование) вырабатывались и в гомофонных формах (например, в оркестровом концерте, старинной сонате), и в полифонических (интермедии в фугах). Решающее воздействие на формирование новых жанров оказала опера. И осуществлялось это воздействие через оперную увертюру.

---

<sup>6</sup> Трио-соната — очень распространенный в музыке XVII — начала XVIII века жанр ансамблевой сонаты, предназначенный для нескольких солирующих инструментов (в данном случае — для трех) и *basso continuo*.

Симфония начала свою историю на итальянской почве. Одним из непосредственных ее истоков была оперная увертюра (по-итальянски вступление к опере называется *sinfonia*), в том числе — увертюра к опере *buffa*<sup>7</sup>. Музыкальный материал увертюры опирался на типичный оперный тематизм — в сознании слушателей он связывался с хорошо знакомыми чувствами, привычными сценическими ситуациями. Небольшая по размерам, легко обозримая, с простым распределением контрастов, оперная увертюра представляла собой вполне законченное музыкальное произведение. Это предопределило ее судьбу — она отделилась от оперы и приобрела значение самостоятельной оркестровой пьесы.

Первые произведения такого рода появились уже в 1730-е годы. Но в течение еще долгого времени симфонию одного и того же автора можно было услышать то в опере, то в концерте. Решительный перелом в отношении к новому жанру наступил в 1740-е годы; именно в это десятилетие выдвигается плеяда композиторов, сосредоточивших свои силы на жанре «симфоний для академий». Одним из самых известных авторов ранней доклассической симфонии был Джованни Баттиста Саммартини (1701—1775). Музыка его произведений тесно связана с оперой *buffa*, больше всего — третьей части, напоминающие оперные финалы. Оркестровая фактура в симфониях Саммартини — гомофонно-гармоническая, оркестр, главным образом, струнный. Тематическое развитие в них едва намечено. Привлекательность этой музыки в ее эмоциональной непосредственности — темпераментности, чувствительности, жизнерадостности.

С самого начала своего существования симфония испытывала влияние других, близких ей инструментальных жанров. Так, облик третьей части определялся не только тематизмом финалов опер *buffa*, но в значительной мере и характером жиги, заключительного танца сюиты. Несколько позднее под влиянием французской оперной увертюры появились медленные вступления к первым частям симфоний<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Напомним, что итальянская увертюра сложилась в опере *seria* (прежде всего в творчестве А. Скарлатти) как трехчастная композиция с характерными темповыми контрастами: быстрая, медленная, быстрая части. Эта же структура сохранилась и в увертюре к опере *buffa*.

<sup>8</sup> Напомним, что французская увертюра состояла из медленной части с торжественной пунктирной ритмикой и гораздо более раз-

И все-таки главной отличительной чертой ранней итальянской симфонии была ее органическая связь с оперой. Использование в ней сложившихся типов оперных мелодий сыграло решающую роль для последующего развития жанра, язык чистой инструментальной музыки приобретал конкретность, сохраняя при этом свойственную ему способность к образным обобщениям.

В итальянской симфонии определились контуры будущего симфонического цикла, выявилась (пусть в самых общих чертах) специфика отдельных частей. Детальная же тематическая «работа» внутри каждой части ей мало свойственна. Новые методы инструментального развития выкристаллизовывались скорее в других жанрах, близких симфонии, но камерных, в первую очередь в жанре сонаты, скрипичной, ансамблевой, в особенности же клавирной.

Крупным музыкантом, работавшим в области клавирной сонаты, был Доменико Скарлатти (1685—1757), сын прославленного оперного композитора Алессандро Скарлатти. Он вошел в историю музыки прежде всего как автор клавирных сочинений, хотя работал и в других областях творчества (в частности, в жанре оперы). Д. Скарлатти — художник своеобразный и яркий. Темперамент, энергия, остроумие, блеск отличают его музыку. Но в такой же степени — тонкость, вкус. Сонатное творчество Скарлатти<sup>9</sup> — это «путь к сонате», причем путь, который уже почти приводит к цели. Его сочинения одночастны, скромны по масштабам и очень различны по формам — в каждой чувствуется «поиск». Принципы сонатной формы рождаются постепенно. Ясные противопоставления тем (главной и побочной) есть не везде, но во многих сонатах уже даны и притом достаточно рельефно. Двухчастное строение старосонатной формы сохраняется в большинстве произведений, но в начале второго раздела сплошь и рядом возникает интересное тематическое развитие — настоящая сонатная разработка. Роль репризы выявлена наименее ярко. Чаще всего возвращается только одна, вторая тема — с ее появлением связано и восстановление главной тональности. Но есть у Скарлатти и такие произведения, в которых разработка и реприза полностью разделились,

---

вернутой быстрой части, нередко использующей приемы фугированного развития.

<sup>9</sup> Сам композитор называл свои пьесы не сонатами, а «экзерсисами» — упражнениями.

соната приобрела трехчастную структуру. В них каждый из разделов взял на себя определенную функцию: экспозиция — показ материала в характерных тонико-доминантовых соотношениях (главная — побочная партии); разработка — изменения тем, их развитие; реприза — восстановление первоначальных музыкальных мыслей, но в устойчивом (однотональном) изложении. При всем их разнообразии главное в сонатах Скарлатти — отыскание новых способов развития, такого, которое раскрывало бы музыкальные мысли в динамике, становлении.

Сонаты Скарлатти — пьесы виртуозные. Сам блестящий клавирист, композитор предъявлял к исполнителям серьезные технические требования. Его музыка содержит черты концертности и в этом смысле также очень характерна для художественных тенденций нового времени.

Как и итальянская опера, итальянская инструментальная музыка получила чрезвычайно широкое распространение в Европе. Этому способствовали и концертные путешествия итальянцев, и особенно то обстоятельство, что многие из них оседали в крупных европейских городах на годы, лишь периодически возвращаясь в Италию (Д. Скарлатти, например, долгое время жил в Испании, Дж. Тартини — в Праге и т. д.). Неудивительно, что итальянская музыка оказывала воздействие на развитие инструментального искусства других стран.

Под непосредственным влиянием итальянского искусства развивалось творчество Иоганна Кристиана Баха (1735—1782), младшего сына И. С. Баха. Получив образование в Германии (прежде всего под руководством отца, позже — старшего брата, Ф. Э. Баха), он совершенствовался затем в Италии (у падре Мартини в Милане), куда отправился уже взрослым человеком и чью культуру воспринял как особенно близкую по духу. Работа в жанре оперы принесла ему в Италии большой успех. Под влиянием итальянской оперы сложился и инструментальный стиль И. К. Баха.

В Лондоне, куда он переехал в 1762 году, И. К. Бах стал одним из самых популярных музыкантов. Выразитель итальянских художественных вкусов, он тем не менее не может быть просто причислен к итальянской школе. «Побеги» молодого современного искусства произрастали на «корнях» воспринятой им с детства немецкой культуры, и это во многом определило своеобразный склад его творчества. Современников пленяла проникновенность его музыки, ее неизменно светлый характер,



часто серьезность лирических размышлений, хоть и не отличающихся особой углубленностью, но искренних и человеческих. Простота, ясность стиля, уравновешенность высказывания — вот свойства, характерные для музыки И. К. Баха. Пленительная «сладостность» его инструментальных мелодий, очаровывавшая слушателей (в том числе и юного Моцарта), подсказана итальянской оперной кантиленой. Жанры, к которым обращался И. К. Бах, были самыми современными и перспективными. Его симфонии опирались на итальянские образцы. Это небольшие трехчастные циклы с характерным контрастом частей. Господствующий тон в них светлый, жизнерадостный, праздничный (хотя среди них есть и минорные). Однако контраст частей у него рельефней, чем у итальянцев. Особенно подчеркнута выразительность медленных частей — столь пленительная у Баха стихия лиризма. В первых частях контраст тем ярче, чем у итальянцев, особенно выделяются певучие побочные партии. Развитие же тем минимальное, скорее это общие формы движения, передающие деятельное оживление и очень напоминающие стиль итальянцев. И. К. Бах завоевал популярность как автор не только симфоний, но и клавирной музыки. Он одним из первых разрабатывал приемы чисто фортепианной фактуры: четко дифференцировал мелодию и сопровождение, использовал удобные и хорошо звучащие «альбертиевы басы». Он выступил и родоначальником фортепианного концерта в том его понимании, которое стало характерно для последующего классического искусства. В противоположность бытовавшей традиции, использовавшей клавир как инструмент облигатный<sup>10</sup>, он трактовал партию фортепиано как партию солиста, делал ее развитой, самостоятельной, рельефно противопоставлял ее партии оркестра.

Во второй половине XVIII века ведущую роль в развитии сонаты-симфонии начинают играть немецкие страны.

<sup>10</sup> Облигатной называлась партия сопровождающего инструмента в ансамблевых произведениях, которая, не являясь самостоятельной, была обязательна для исполнения (от лат. *obligatus* — обязательный, неизменный) в отличие от других партий, обозначавшихся термином «*ad libitum*» и исполнявшихся по желанию. В XVIII веке, в частности, был распространен жанр фортепианной сонаты с облигатной скрипкой. В операх, кантатах, ораториях XVII—XVIII вв. арии часто сопровождалась облигатной партией солирующего инструмента — скрипки, гобоя, флейты и т. д.

Центрами новой инструментальной культуры становятся такие города, как Вена, Мангейм, Берлин. Одно из очень важных мест принадлежит венской школе. В конце века ей суждено было объединить композиторов, чьим творчеством создана «венская классика» — искусство, обобщившее искания целой эпохи, ставшее и для будущих поколений символом глубокой содержательности и художественного совершенства.

В середине столетия Вена была поистине городом музыки. Вряд ли какой-нибудь другой европейский центр мог сравниться с ней в многообразии форм музыкальной жизни. Здесь было широко распространено любительское музицирование. Пение, сольную и ансамблевую игру можно было услышать в домах горожан и в салонах венской знати. Профессиональная музыка постоянно звучала в соборах, в музыкальных Академиях, в придворных и городских театрах. Особый «пласт» художественной культуры составляла народная музыка. В столицу стекались жители со всех концов многонациональной империи — австрийцы и немцы, венгры и чехи, словаки и хорваты, сербы и тирольцы. Они привозили с собой и свое искусство — народные песни и танцы постоянно можно было услышать на улицах, в парках, в пригородных кабачках.

Этот город привлекал к себе и профессиональных музыкантов: не только немцы, здесь подолгу жили и итальянцы, и чехи. Наряду с оперными композиторами, такими, как А. Сальери, Н. Порпора, А. Хассе, Д. Чимароза, здесь работали и авторы новой инструментальной музыки — чехи Й. Бенда, Й. Мысливечек, немцы Г. Вагензейль, И. Умлауф, К. Диттерсдорф<sup>11</sup>. Среди инструментальных жанров особой популярностью пользовались различные виды бытовой развлекательной музыки. Серенады, дивертисменты, кассации, так называемая «ночная музыка» — произведения такого рода звучали и в простых домах, и во дворцах вельмож, и — что очень характерно для облика Вены — на улицах города, под открытым небом. Исполнителями могли быть случайные ансамбли бродячих музыкантов — и высокопрофессиональные инструментальные капеллы. Сами произведения представляли собой циклы разнохарактерных пьес, включающие и танцевальные (менуэт, полонез)

<sup>11</sup> «Вена... заключала в своих стенах такое количество музыкантов величайших заслуг, что она, по всей справедливости, стала среди других немецких городов не только государственным, но и музыкальным центром империи» (Бёрни Ч. Музыкальные путешествия, с. 143).

и нетанцевальные номера. Лирические и оживленные, они сменяли друг друга, создавая разнообразие впечатлений. Контрасты динамики, темпов, тембров связывали отдельные номера воедино. Количество частей в цикле свободно менялось: их могло быть и три, и шесть, и семь. Жанровые различия между серенадами, дивертисментами, кассациями были едва уловимы. Они определялись главным образом составом инструментов и количеством исполнителей. Никакие сложные формы сюда не проникали. Глубина в произведениях такого рода вовсе не предполагалась. А вот виртуозное начало здесь было вполне уместно. В качестве виртуозного инструмента чаще всего выступала скрипка. В серенадах, например, одна из средних частей порой приобретала облик блестящего скрипичного концерта.

Исполнение пьес вне помещений, под открытым небом послужило одним из стимулов для обновления оркестровой фактуры. Действительно, в этих условиях, сама собой, отпадала возможность использования клавесина, исполнявшего партию *basso continuo*, соответственно менялось истолкование всех средних голосов оркестровой фактуры. Прежде верхний концертирующий голос (или голоса — их могло быть, например, два) четко противопоставлялся нижнему, басу, поддерживавшему и частично участвовавшему в развитии. Средние голоса импровизировались (в виде аккордов) исполнителем партии *basso continuo*. Теперь и средние голоса стали выписываться и получили самостоятельное развитие. Фактура приобрела и большую насыщенность, и более четкую организованность: она имела преимущественно четырехголосное строение, отвечающее структуре струнного инструментального ансамбля. Конечно, исполнение музыки под открытым небом — не единственная причина отказа от *basso continuo*. Были и другие, связанные с поисками методов чисто инструментального развития, создания более богатой звучности. Но этот фактор, особенно в венской музыке, — один из очень важных. Впрочем, традиция исполнения партии *basso continuo* долго сохранялась — и тогда, когда в ней отпала всякая надобность. Даже Гайдн, в 1790-х годах исполняя в Лондоне свои симфонии, аккомпанировал, сидя за клавесином, хотя развитая оркестровая ткань его сочинений не нуждалась ни в каком аккомпанементе.

Уже в 1740—1750-е годы бытовая музыка сплошь и рядом выходила за пределы чистой развлекательности.

Сохраняя светлый, открытый характер, она приобрела большую эмоциональную яркость, лиризм и в этом своем новом качестве незаметно «перекочевывала» в концертные залы, сближаясь с другими жанрами инструментальной музыки — симфонической, концертной, камерной. Границы между ними почти неуловимы. В 1750-х годах в Вене создавались серенады, которые, если опустить в них некоторые части, легко превращаются в симфонии, а если уменьшить состав исполнителей — в дивертисмент. Симфония для струнного оркестра вполне могла быть исполнена четырьмя музыкантами, превращаясь таким образом в струнный квартет и т. д. Лишь постепенно определялась специфика жанров, вырабатывались стилистические черты, свойственные произведениям большого симфонического плана — и камерного, музыке концертной — и бытовой.

От этих еще не дифференцированных форм инструментальной музыки и начала свое развитие венская симфония. Одна из важнейших ее особенностей — использование фольклорного материала, который был у всех «на слуху», составлял существенный элемент бытовой традиции.

На этой скромной основе в течение нескольких последующих десятилетий произошло изумительное по силе и глубине искусство венской классики — симфоническое и камерно-инструментальное творчество Гайдна и Моцарта. Но оно вобрало в себя и опыт иных школ, представало при всей своей неповторимости как искусство синтезирующее, обобщающее. В частности, оно использовало очень ценный творческий опыт мангеймских музыкантов.

Мангеймская школа, сложившаяся в 1740—1750-х годах XVIII века, была связана с деятельностью придворной инструментальной капеллы в Мангейме<sup>12</sup>. В ее состав входили первоклассные музыканты, в большинстве своем — не только исполнители, но и композиторы, и дирижеры. Ч. Бёрни назвал этот великолепный коллектив «армией генералов». Основное ядро капеллы составляли чешские музыканты, внесшие таким образом свой существенный вклад в развитие европейского симфонизма. Руководителем капеллы был чех Я. Стамиц,

<sup>12</sup> В XVIII веке Мангейм — относительно крупный город Германии, столица курфюршества в Баварии, один из значительных художественных центров страны.

в состав ее входили известные в свое время музыканты Ф. К. Рихтер, Х. Каннабиш и другие.

Мангеймская капелла снискала себе славу и как исполнительский коллектив и как своеобразный творческий центр, в котором шла напряженная работа над жанром симфонии. Музыкальный стиль мангеймцев захватывал слушателей красочностью, яркой экспрессивностью, свободой выражения. Их исполнение отличала гибкость фразировки, способность мгновенно откликнуться на жест дирижера — это производило на современников неизгладимое впечатление. Но более всего слушателей поражали знаменитые *crescendo* и *diminuendo* мангеймцев, небывалые по яркости нарастания и затухания звучности<sup>13</sup>. В этом было нечто принципиально новое: обобщенное выражение аффектов уступило место гибкой передаче чувств с внезапной сменой напряжений и спадов, с переходами от одного состояния к другому. За характерной исполнительской манерой стояло новое мироощущение, утверждавшее право на свободное самовыражение в искусстве. Над музыкой мангеймцев витал дух «Бури и натиска».

Яркая эмоциональность сочеталась в творчестве мангеймских композиторов с четкой осознанностью задач, целенаправленностью исканий. В их творчестве симфония становится четырехчастным циклом, включающим в себя (в качестве третьей части) менуэт<sup>14</sup>. Части объединяются по принципу контраста, еще яснее определяются функции каждой. Одновременно идет отбор тематизма: мангеймцы опираются на музыкальный материал, в течение долгого времени (XVII—XVIII веков) «отстаивавшийся» в художественной практике, прежде всего — в оперной, ставший выразителем вполне определенных эмоций. Этот тематизм предстает здесь в сконцентрированном виде — как своеобразное обобщение соответствующих музыкально-выразительных средств. Некоторые мелодические обороты мангеймцы употребляли с особенным пристрастием, повторяя в разных темах,

---

<sup>13</sup> Шубарт в одной из своих статей писал: «Forte мангеймцев подобно грому, их *crescendo* — водопад, их *diminuendo* — затихающее вдали журчание кристального потока, их *piano* — дуновение весны» (цит. по кн.: Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М. — Л., 1940, с. 594—595).

<sup>14</sup> Из всех форм современной танцевальной музыки избирается именно этот танец как самый современный, не связанный со старыми жанрами, с традициями полифонического развития.

разных «ситуациях» (современники называли их «манерами»). Один из самых излюбленных оборотов — мотив вздоха (нисходящее приготовленное задержание). Он отвечал эмоциональной атмосфере музыки мангеймцев, проникнутой то патетикой, то нежной чувствительностью.

Для каждой части вырабатывался свой тематизм. Первая (*allegro*, сонатная форма) опиралась на контраст тем. Главная партия, как правило, строилась по звукам разложенных аккордов (чаще всего — мажорных трезвучий). Прямолинейная, нередко изложенная унисонами, мелодия такого рода восходила к героическим оперным ариям. Мажорный лад, часто маршевый ритм в четырехдольном или двухдольном размере, насыщенность движением (пассажи) — все это обобщенно выражало героическое, либо торжественно-приподнятое, но неизменно действенное начало.

Побочная партия — песенно-лирического, часто грациозного или пасторального характера. Ее музыкальный материал обобщал сферу оперной лирики, как правило, непритязательной лирики комических оперных жанров.

Вторая, медленная часть контрастировала с первой. В ней обычно раскрывался один образ — спокойно-идиллический или нежный, трогательный, иногда — и более углубленный, даже скорбный. Музыкальный материал нередко представлял собой обобщение интонаций арии *lamento*. Во второй части обычно менялись размер (трехдольный после четных размеров первой части) и тональность. Этим также подчеркивалась ее контрастность по отношению ко всем остальным частям цикла.

В качестве третьей части, как уже говорилось, мангеймцы использовали менуэт. Так в симфоническую музыку вошла новая образная сфера — жанровая, бытовая. Четвертая же часть получила значение завершающего финала. Она сочетала в себе черты веселых финалов оперы *buffa* и темпераментной жиги. Отсутствие контрастов, выдержанность в едином, оживленном движении подчеркивали ее заключающую роль.

В том виде, в каком симфония предстала у мангеймцев, она окончательно порвала и с оперой, и с прикладной развлекательной музыкой, приобрела значение вполне сложившегося самостоятельного жанра. Ее типизированная четырехчастная конструкция с четкими функциями каждой части, определенным тематизмом давала возможность для разностороннего охвата

жизненного содержания средствами чистой инструментальной музыки.

Творчество мангеймской школы — новый важный этап на пути формирования классической сонаты-симфонии. Влияние ее композиторов (особенно Я. Стамица) на современников было очень велико. Это влияние испытали и Гайдн, и Моцарт. Симфонии Стамица с большим успехом исполнялись в Париже. Его приезд туда с концертами зимой 1754/55 года самым непосредственным образом повлиял на формирование французской симфонической школы.

Значительным центром развития инструментальной музыки в Германии был и Берлин. Среди музыкантов, работавших здесь, — Филипп Эммануэль Бах (1714—1788), один из самых прославленных сыновей И. С. Баха, художник незаурядной творческой силы и самобытности. Долгие годы (около тридцати лет) его творческая жизнь была связана с двором прусского короля Фридриха II. В 1767 году Ф. Э. Бах покинул Берлин с его тягостной, давящей атмосферой и переехал в Гамбург, где занял должность «музикдиректора» — руководителя музыкальной жизни города. Здесь он развернул широкую творческую, концертную и общественную деятельность. Дом Ф. Э. Баха стал своеобразным художественным центром города. Здесь бывали Лессинг, Клопшток, его посещал во время путешествия по Германии Ч. Бёрни.

Творчество Ф. Э. Баха при всем разнообразии его интересов (а он писал и симфонии, и кантаты, и песни, и инструментальные ансамбли) особенно тесно связано с клавишным. Блестящий исполнитель-импровизатор<sup>15</sup>, он вкладывал в клавирную музыку такой глубокий смысл, какого ей, как правило, не придавали современные композиторы. В этом смысле она сравнима лишь с клавирной музыкой его великого отца. Конечно, строй чувств здесь иной, отличающийся гораздо большей субъективностью, эмоциональной остротой. Дух беспокойных дерзаний, импульсивность, неуравновешенность, переходы от драматического пафоса к просветленной мечтательности, от пламенных порывов к сосредоточенности и т. д. — во всем облике музыки Ф. Э. Баха ясно проявляются черты, роднящие ее с искусством «бурных гениев» в

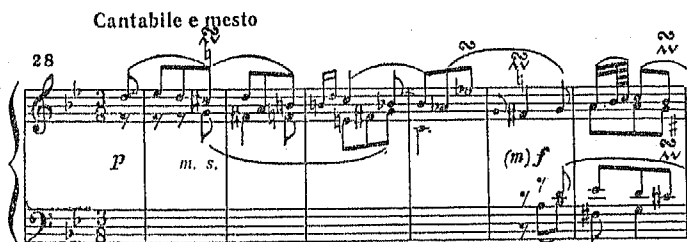
---

<sup>15</sup> О вдохновенных импровизациях Ф. Э. Баха рассказывает, в частности, Ч. Бёрни (см.: Музыкальные путешествия, с. 235—236).

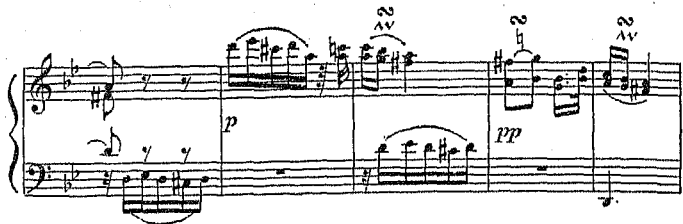
немецкой литературе. Впрочем, страстность, психологическая напряженность, внезапно раскрывающая глубины духа, мирно уживаются здесь с чувствительностью, грациозностью, не слишком серьезной игрой чувств — с тем, что обычно определяется понятием «галантный стиль».

Ф. Э. Бах работал в жанрах клавирного концерта, ансамбля, но главные силы отдавал сонате. Одним из первых в Германии он окончательно преодолел ее связи с традициями бытовой музыки. Его сонаты обычно трехчастные циклы (хотя есть и двухчастные). В отличие от мангеймцев, стремившихся к упорядочению цикла, к выработке определенного типа произведений, Ф. Э. Бах словно испытывал жанр, выяснял пределы его возможностей. Классической цельности цикла у него еще нет. Любая часть может получить самую разную трактовку; не везде первые части являются драматическим центром сонаты; не всегда третьи части истолковываются как финальные. Каждое его произведение — новый творческий эксперимент. Различен и общий стиль сонат, то скромных, изложенных в прозрачной фактуре, то полнозвучных, пышных, содержащих в себе черты яркой концертности.

Новая, свободная манера высказывания, пожалуй, с наибольшей силой раскрылась в медленных частях сонат Ф. Э. Баха. Музыка наделена здесь яркой экспрессией, очень характерны внезапные переходы от одного эмоционального состояния к другому. Мелодии в таких пьесах зачастую приобретают импровизационный характер: певучие фразы с характерными «чувствительными» задержаниями, уснащенные богатой орнаментикой, внезапно прерываются речевыми оборотами, напряженными паузами; частая смена динамики усиливает впечатление непосредственности высказывания. Таково, например, *Adagio* из сонаты ре минор (издана в 1766 году):

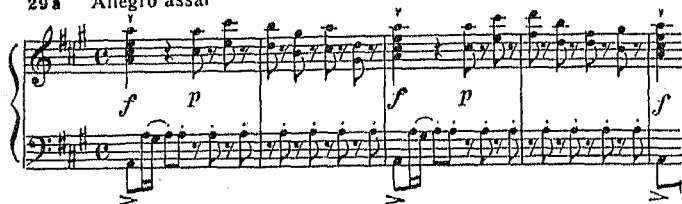




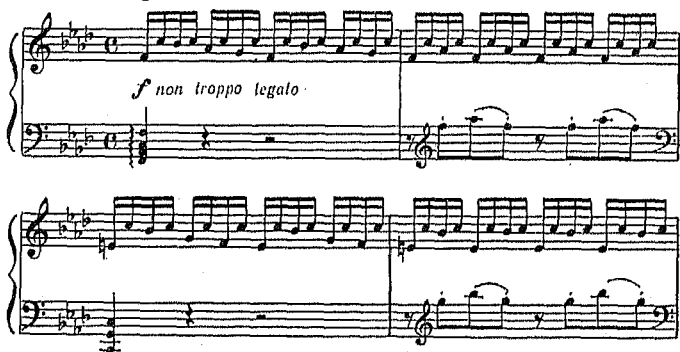


Одним из самых существенных завоеваний Баха была серьезная тематическая «работа», которой он насыщал свои сонатные формы — первые части цикла. Музыка стала у него носителем постоянно и последовательно развивающегося чувства. Впрочем, и здесь не было никаких устоявшихся канонов или норм. Разнообразны и сами темы: тема главной партии, например, могла быть и вполне «сонатной», сконцентрированной, пригодной к развитию, и более «нейтральной», напоминающей старинную прелюдийную или токкатную музыку. В качестве примера сопоставим главные партии сонаты мажор (1765) и фа минор (1774):

29а Allegro assai



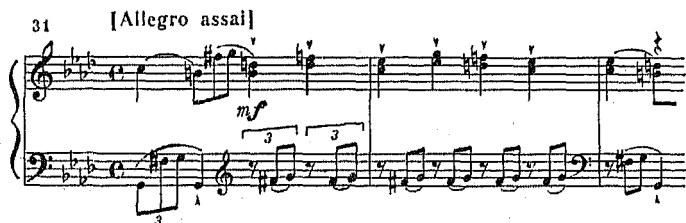
29б Allegro molto



То же можно сказать и о характере тем побочных и заключительных партий, а соответственно — об облике первых частей сонат в целом. Ни одна из них не похожа на другую и не может быть представлена как «образец» творчества Баха. Между тем некоторые произведения обнаруживают уже все признаки классической сонаты, непосредственно ее подготавливают. Такова первая часть сонаты фа минор (1763). Ее темы образуют яркий и очень выразительный контраст. Тема главной партии стремительная, с чеканно-простой мелодией (по звукам тонического трезвучия), пружинящим ритмом. Своей динамичностью, мелодической простотой она предвещает тематизм бетховенских сонат:



Тема побочной партии основана на характерных для эпохи мотивах «вздохов»:



Яркое противопоставление тем предопределяет драматизм разработки. Напряженностью тона, строгой логичностью развития (тематического — на материале главной партии, тонального) музыка Allegro также предвосхищает стихию бетховенского искусства.

Если первая часть сонаты — почти «классическая», то этого никак нельзя сказать о цикле в целом. После Allegro одна за другой следуют еще две части, обе медленные. Целое оставляет впечатление незавершенности, сонатный цикл приближается к сюитному.

Во всем творчестве Ф. Э. Баха ощущаются черты «переломного» времени. Наиболее ценное в нем — выработка приемов тематического развития — оказало заметное влияние на современных музыкантов, воспринималось как смелое, новое слово. И для Гайдна, и для Моцарта (а позже — и Бетховена) опыт Ф. Э. Баха послужил серьезным стимулом для самостоятельных творческих поисков.

Во второй половине XVIII века выдвинулась еще одна симфоническая школа — французская. Ее первым крупным представителем был Франсуа Жозеф Госсек (1734—1829)<sup>16</sup>. Симфонический цикл Госсека во многом напоминает четырехчастную симфонию мангеймцев, но отнюдь ее не копирует. Новые, самобытные черты связаны у него со стремлением внести в симфонический оркестр большую красочность. Это чисто французская традиция, она была подсказана ему практикой французского оперного театра (творчеством Люлли и Рамо), всегда тяготевшего к яркой колористичности. Госсек гораздо свободнее, чем современные музыканты, использовал валторны; как и мангеймцы, он ввел в свой оркестр кларнеты. Все это придало его произведениям и новую полноту звучания, и новую тембровую выразительность.

В 1760-х годах во Франции с огромным успехом развивается творчество Иоганна Шоберта (ок. 1720—1767). Немец по происхождению, в зрелые годы он связал свою судьбу с Парижем. Его исполнительство (Шоберт много выступал как клавирист), его творчество поражали масштабностью замыслов, пламенностью чувств, вызывали восторги слушателей, в частности юного Моцарта, долгое время находившегося под обаянием его таланта. Это была самая захватывающая современная музыка, какую только можно было услышать в Париже, — музыка, порожденная беспокой-

---

<sup>16</sup> Симфония — не единственная сфера творчества Госсека. Он написал ряд опер, а в годы французской революции прославился как автор новых кантатно-ораториальных жанров.

ным, мятущимся духом истинного сына века «Бури и натиска».

Шоберт прославился своими камерно-инструментальными ансамблями, в которых ведущая роль принадлежала клавиру. Квартет, трио, соната (со скрипкой), концерт — все эти жанры у него близки друг другу, они отличаются лишь составом инструментального ансамбля. Партия же клавира развернутая, тщательно разработанная. Шоберт не знал молоточкового фортепиано — этот инструмент вошел в художественную практику уже после его смерти, однако яркий виртуозный склад его музыки, смелость, разнообразие приемов изложения, широта регистрового охвата — все словно предполагало звучание нового, гораздо более совершенного инструмента. Сочиняя для клавирина, Шоберт, по существу, выступил одним из родоначальников новой фортепианной музыки.

Развитие европейского инструментализма отличала удивительная целенаправленность. Кажется, единая воля руководила сложным процессом, в котором участвовали разные страны и народы. Действительно, эта воля была, она заключалась в художественном сознании самих музыкантов и в новых запросах публики, для которой они сочиняли. Инструментальная музыка «училась» быть не только искусством «самостоятельным», понятным без слов, но и глубоким, проблемным. В 1750—1760-е годы уже складывается тип новых произведений, кристаллизуются формы, определяются методы развития. Кажется, что цель достигнута. И нужно было появиться Гайдну и Моцарту, чтобы стало ясно: все, что было до них, — лишь предыстория, интересная, яркая, иногда с неожиданными прозрениями в будущее, но все же — лишь предыстория. Чудо совершили эти два музыканта. Начав с самых простых форм современного им инструментализма (развлекательных жанров, образцов ранней итальянской симфонии, различных видов ансамблевой и клавирной музыки), пройдя путь, которым шли многие их современники, Гайдн и Моцарт совершили тот таинственный переход в иное качество, который доступен лишь гению. Формы, методы развития, тематизм приобрели новый смысл, новую глубину, новую обобщающую силу. Конечно, по-разному, но оба вместе и почти одновременно, Гайдн и Моцарт заложили основы классического симфонизма, могучее направляющее влияние которого распространяется на XIX и XX века — вплоть до наших дней.

Классический сонатно-симфонический цикл раскрыл возможности чистой инструментальной музыки — воплощать глубочайшее жизненное содержание без помощи слов, вне связи со сценическим действием, с церковным ритуалом, опираясь лишь на законы самой музыки, на ее логику, ее язык.

Такое содержание трудно переводимо на язык слов. Будучи «извлеченным» из окружающего мира, оно не сводится к чему-либо конкретному, сюжетному. Скорее оно — в более широких, обобщающих представлениях о жизни, хотя сознанию художника является отнюдь не в виде абстрактных идей, а как совокупность музыкальных образов, чувственных, живых «звучаний». Идею произведения композитор утверждает не в словесных формулировках, а в художественном замысле целого. Слушателю же она раскрывается через ряд накапливающихся художественных впечатлений и возникающих вследствие этого ассоциаций и представлений.

Сонатно-симфонические циклы Гайдна и Моцарта по своей проблемности и глубине не уступают баховско-генделевскому искусству. Однако сами проблемы стали иными. В эпоху Просвещения, вступившую в высшую фазу своего развития, проявляется обостренный интерес к человеческой личности в ее взаимоотношениях с окружающим миром — с обществом, с природой. Свой идеал композиторы ищут теперь не в образах религиозных преданий, а в «прекрасной человечности эллинов» (Винкельман), проблемы бытия стремятся разрешить, опираясь на естественные законы природы. Новое понимание миропорядка выразилось в музыкальном искусстве в таких обобщающих образных противопоставлениях, как «человек и судьба», «человек и природа», «личность перед загадками мира» и т. д. Богатство проявлений жизни, контрасты и единство ее «пластов», ее конфликты — все эти существеннейшие стороны реального бытия воплощаются теперь через логику сонатно-симфонических жанров. Конечно же, соната-симфония, сочинение музыкальное, доносит жизненное содержание прежде всего как яркое эмоциональное переживание, но передачей чувств вовсе не исчерпывается: в чередовании частей цикла, в развитии его образов постепенно раскрывается широкая картина мира, выражающая представления о нем художника. В этом тяготении к обобщающему взгляду на жизнь, к утверждению идей (конечно же, особым, свойственным музыке способом!) обнару-

живается подлинно классицистская природа мышления венских классиков.

В своем инструментальном творчестве венские композиторы выработали универсальный по выразительности музыкальный язык — гибкий, опирающийся на хорошо знакомые интонации, вызывающий у слушателя вполне определенные ассоциации и поэтому общепонятный. Истоки сонатно-симфонического тематизма — в оперной музыке, в отстоявшихся типах оперных арий (в первую очередь, героических, арий *lamento*); инструментальные темы вобрали в себя и интонации жанрово-бытовой музыки Вены. Материал, который был у всех на слуху, предстал тщательно отобранным, «очищенным» от всего случайного, малозначительного: знакомое приобрело особую весомость, новую смысловую наполненность.

Вырабатывается не только характерный тип интонаций, но весь строй музыкальной речи, отличающейся четкостью изложения, «внятностью» произнесения каждой мысли. Это выражается в ясности членений (причем, как правило, на отрезки, кратные двум: двухтакты, четырехтакты, восьмитакты, создающие впечатление «правильности», строгой организованности речи), в тяготении к симметричности в расположении материала, к общей пропорциональности форм.

Четко расчлененные, отдельные фрагменты вместе с тем и крепко связаны друг с другом. Важнейшим средством организации материала является гармония. У венских композиторов окончательно складывается классическая система гармонии, которая основана на чередовании трех основных гармонических функций (T—D—S—T) и выражает ясные и простые тяготения созвучий, их логическую взаимосвязь и взаимоподчиненность. Последовательная смена моментов устоя и неустоя, тяготения и разрешения распространяется не только на малые отрезки музыки (строение и развитие темы), но и на большие, проявляясь в развитии тонального плана (основная тональность, воспринимаемая как устойчивая, — уход в новую, связанную с основной определенной степенью родства и, соответственно, определенной интенсивностью тяготения к ней и т. д.). Именно тонально-гармонический план определяет грани формы, общую логику ее развития.

В творчестве Гайдна и Моцарта была окончательно отточена структура сонатно-симфонического цикла. Устойчивое количество частей (обычно три в сонате и

концерте, четыре — в симфонии и квартете) определилось в связи с их содержанием: каждая выражает нечто такое, чего нет в других, и именно поэтому с точки зрения целого необходима. Все элементы сложного «организма» строго соотношены друг с другом. Целое отличается упорядоченностью и в этом своем качестве также отвечает основным эстетическим нормам классицизма. Каждая часть — это вместе с тем замкнутый в себе мир, «выстраивающийся» по своим законам. Сами формы и их внутреннее развитие выявляют логику становления мысли: формы здесь содержательны, музыкально-технические приемы становятся живым языком искусства.

Первая часть цикла (обычно *Allegro*) — выражение противоречивости жизненных явлений, порой — их конфликтности, а также (и это связано с первым) действительности жизни, нередко ее острого драматизма. Она, как правило, пишется в сонатной форме, более всего способной раскрыть это новое содержание<sup>17</sup>.

В основе сонатной формы — сопоставление или противопоставление двух музыкальных сфер, выраженных, как правило, главной и побочной партиями<sup>18</sup>. Степень самостоятельности каждой из них может быть различной, равно как и роль в развитии. Однако ведущее значение обычно закрепляется за главной партией.

Первый раздел формы — экспозиция, — представляющий собой первоначальный показ музыкальных мыслей (главной, побочной, связующей и заключительной партий), строится на принципе тонального контраста: основной тональности, в которой излагается главная партия, противопоставляется доминантовая — тональность побочной (или параллельная мажорная, если пьеса в миноре). Тональный контраст обычно бывает дополнен и усилен тематическим: яркость противопоставлений, наличие (или отсутствие) образных контрастов во многом определяют содержание всего сочинения.

Главная и побочная партии предстают в экспозиции ясно оформленными темами, каждая из которых выра-

---

<sup>17</sup> Часто сонатную форму называют сонатным *allegro*, что не вполне точно. Первая часть, оставаясь сонатной, может быть изложена в любом другом оживленном темпе. Эта форма используется и в медленных частях (*Andante*, *Adagio*), и в финалах (где темп, например, *Presto*).

<sup>18</sup> Среди произведений Гайдна и Моцарта есть и такие, где самостоятельную драматургическую роль играют связующая или заключительная партия.

жает законченную мысль. Связующая же — и в этом ее важная отличительная черта — не имеет завершенной структуры; ее роль — осуществить переход из одной тональности в другую, связать сферу главной и побочной партий; в случае же контраста — подготовить его. Назначение заключительной партии — закрепить новую тональность и обычно связанную с ней образность побочной. Она также представлена четко оформленной темой, завершающий характер которой выявляется в ее гармоническом языке (опора на простые каденционные формулы), а также в строении мелодии (многократное повторение одной и той же попевки, создающее эффект «закрепления» высказанной мысли). Для классической экспозиции характерно отчетливое выделение моментов вступления каждой темы (остановкой движения, паузой, включением новых инструментов оркестра, изменением динамики, фактуры т. д.). Непрерывность развития сочетается с ясностью изложения каждой мысли.

В разработке, втором разделе сонатной формы, музыкальный материал экспозиции подвергается преобразованиям, главным образом, путем мотивного развития: из тем «вычлняются» выразительные мелодико-ритмические обороты, они предстают в новых связях, образуют новые мелодические построения, изменяются интонационно, ладово, гармонически и т. д. Исходный тематический материал может при этом обнаружить такие выразительные свойства, которые в экспозиции вовсе не были выявлены.

Один из важных признаков разработки — более свободное течение музыкальной мысли: четкая расчлененность экспозиции словно «размывается» музыкальным «поток», развитие то идет без цезур, охватывая большие фрагменты музыки, то прерывается частыми остановками, делается «уступчатым», образует «волны» подъемов и спадов. Важную роль в разработке играет тональный план; именно он определяет общую логику развития, его направленность. При этом главный принцип заключается в постепенном удалении от тональностей экспозиции (основной и доминантовой) — в первой половине разработки и возвращении к главной тональности — во второй.

Частая остановка на доминантовой гармонии в конце классических сонатных разработок (так называемый доминантовый предыкт) «предупреждает» о подходе к последнему разделу формы — репризе.



Начало репризы — возвращение главной партии в главной тональности — воспринимается как момент ожидаемого разрешения после неустойчивости, напряжения разработки. Новое, последнее проведение тем придает высказыванию особую целостность: каким бы драматическим ни был образный мир сонатной формы, он предстает как мир гармоничный и художественно завершенный. Закрывающая роль репризы подчеркнута однотональным изложением тем: музыкальный материал, прежде противопоставленный, теперь сближается. Таким образом, третий раздел формы — отнюдь не простое повторение первого. Здесь возможны и другие изменения — сокращение или расширение партий (например, связующей или заключительной), иная фактура, инструментовка и т. п. Каждая новая деталь ставит тот или другой смысловой акцент: так реприза берет на себя функцию не только завершения, но и «подведения итогов».

Сонатную форму может завершать кода. Ее облик (тематический материал, размеры, характер и направленность развития) определяется всем содержанием произведения. Смысловое назначение коды — резюмировать развитие, выделить ту или другую музыкальную мысль как наиболее важную, закрепить ее в сознании слушателя.

Из изложенного ясно, что сонатная форма при всей подчиненности строго определенным нормам допускает возможность широкого ее толкования, воплощения самого разного содержания. В истории музыки она и проявила себя как форма универсальная, ее закономерности и в новых условиях — в XIX, XX веках — оказались пригодными для выражения вечно обновляющейся музыкальной образности.

Вторая, медленная часть сонатно-симфонического цикла (обычно — *Andante*, *Adagio*, *Largo*) контрастна первой. Она раскрывает иные стороны действительности: мир внутренней жизни человека, постижение которого требует неспешности и сосредоточенности, либо объективные картины (мир природы, жанровые сцены), но данные через восприятие человека — как созерцание или углубленное постижение сознанием. По самой своей природе музыка медленных частей монологична. Однако отсюда вовсе не следует, что в основе их всегда лежит одна тема. Напротив, чаще их несколько. Но весь склад музыкального материала, характер развития подчеркивают внутреннее единство образа, раскрывающегося

многими гранями и вместе с тем сохраняющего свою целостность. По сравнению с первой частью иным становится и метод развития. Здесь уже не «вычленение», не мотивная «работа» играют главную роль (хотя используются и они), а приемы вариационных преобразований темы, в процессе которых она тонко расцвечивается, обновляется, но неизменно остается сама собой. Этому соответствуют и формы, которые здесь обычно избираются: вариации, сложные трехчастные. Действительно, в вариационных циклах изменениям подвергаются фактура изложения, оркестровый наряд, ритмика, тема украшается орнаментальным узором; однако при этом она сохраняет свою структуру, свой гармонический «остов», основные мелодические интонации, то есть те элементы, которые определяют ее индивидуальность. Метод вариационных преобразований используется и в сложной трехчастной форме, чаще всего в репризных проведениях тем.

В медленных частях цикла нередко применяется и сонатная форма. Только истолковывается она по-иному, нежели в первых частях: здесь обычно подчеркивается не контрастность образов, а их близость, плавность переходов от одного к другому. Иногда используется и сонатная форма без разработки — в случае, когда музыкальное содержание экспозиции не требует дальнейшего интенсивного развития. Характерно, что приемы варьирования проникают и в сонатную форму.

Менуэт — третья часть четырехчастных циклов (симфоний и квартетов) — вносит в развитие целого новый контраст: его музыка отличается большей объективностью, она воплощает ту сферу жизни, которая связана с каждодневным, бытовым ее проявлением, с выражением коллективных чувствований (танец, объединяющий общим настроением большие группы людей). Здесь проще тематический материал (ясно раскрыта его жанровая природа), проще и форма — всегда сложная трехчастная (*da capo*) с контрастной средней частью (трио). У Гайдна и Моцарта и менуэты становятся необычайно разнообразными. И все-таки их танцевальная ритмика, их строго обязательная, неизменно повторяющаяся композиция как бы очерчивает определенные границы толкования образов, не дающие увести слишком далеко от жанровой основы. Более объективный и простой менуэт — существенный этап на пути к финалу.

Финал — не только последняя, но итоговая часть цикла. Своим обликом он напоминает и о первой

части (снова быстрый темп, динамичное развитие), и третьей (часто жанрово-бытовой склад тем). Это сходство связывает четвертую часть с предыдущими, придает ей значение заключающего этапа в развитии цикла. Вместе с тем здесь ярко выявлены и особые, присущие лишь финалу черты: тематический материал не столь индивидуален, как в первой и второй частях, контрасты сглажены; большее единство и однородность музыкальных образов создают впечатление разрешения противоречий, которыми была насыщена первая часть. Финал отличается и характером развития: в нем часто используются всевозможные «общие» типы движения — фигурации, пассажи; ему свойственна и особая «наполненность» фактуры (много эпизодов, в которых участвует весь состав инструментов, соло относительно редки). Все это создает эффект большей обобщенности высказывания и одновременно большей «массовости» образа.

Если первая, вторая и третья части цикла воплощали разные грани, разные аспекты жизни, то финал как бы дает ее общую картину: детали отбрасываются, выявляется лишь главное — непрерывность жизненного потока, динамика жизни, в которой растворяются все индивидуальные проблемы, коллизии, судьбы. Соответственно трактуются и формы финалов. Одна из излюбленных — форма рондо, где главная мысль, выраженная основной темой (рефреном), периодически возвращается (не менее трех раз), создавая ощущение «движения по кругу». Эпизоды, которые звучат между проведениями основной темы, словно вовлекаются в этот «круговорот». Вместе с тем многократное повторение главной мысли (рефрена) создает впечатление законченности высказывания. Для финалов нередко используется и сонатная форма: в этих случаях подчеркивается большая обобщенность ее образов, а также единство материала и одноплановость его развития<sup>19</sup>.

Соната-симфония в творчестве венских классиков — это целая эпоха в истории европейского искусства. Органичность образного развития, ясность и законченность всего художественного высказывания, соразмерность и красота форм — таким предстает сонатно-симфонический цикл, ставший образцом прекрасного для всех последующих эпох.

<sup>19</sup> В финалах нередко используется и «смешанная» форма рондо-сонаты. Подробнее о ней см. в разделе «Симфоническое творчество Гайдна», с. 148.

## Глава 4

### ЙОЗЕФ ГАЙДН

(1732—1809)

Много прекрасного существует в мире разрозненно, и это — задача нашего духа: обна- руживать связи и тем самым создавать про- изведения искусства.

*И. В. Гёте*

В истории музыкального искусства Гайдн — один из самых светлых, гармоничных художников. Приро- да одарила его такой ясностью мироощущения, что не только творчество, но и жизненная судьба музыканта невольно воспринимается сквозь призму его удивитель- но привлекательной личности. Наделенный ясным и трез- вым умом, вовсе не склонный к абстракциям, по складу своему — совсем не философ, Гайдн тем не менее вы- работал свое стройное понимание жизни. Оно проникнуто оптимизмом, источник которого в самом подходе к вопро- сам бытия. Гайдн расчленяет представления о жизни и судьбах отдельных людей и общее бытие человечества: если жизнь человека может быть драматичной и даже трагической, то жизнь в целом всегда гармонична и ра- зумна, радость и страдание в ней соразмерны, вечное же ее течение прекрасно, так как оно несет и вечное обновление, вселяет надежду и веру в будущее.

Так же, как жизнь, прекрасен и человек. Не каждый отдельный индивидум — он может быть и хорошим и дурным, — а человек как собирательный тип, носитель вечных жизненных начал. Гайдн верит в присущие ему творческие силы, в ценность его созидательной деятель- ности. Эта вера укрепляет его в мысли, что мир с годами будет становиться лучше, что человечество, пусть мед- ленно, но неуклонно идет по пути прогресса.

Гармоничное мироощущение музыканта опиралось на простые и строгие этические нормы, воспринятые им с детства, из той полупатриархальной деревенской сре- ды, в которой он родился и вырос. Ценность труда как основы бытия, ответственное отношение к тому, что делаешь, к себе самому, к жизни, которая тебе отпу- щена, — эти понятия подкреплялись сознанием связи че- ловека с породившей его природой, с землей, которая его

кормит, а также чистосердечной верой в мудрость божественного провидения, в конечную справедливость мира. Они предполагали жизнь простую и естественную, честность поступков, правдивость и искренность чувств, органическую потребность творить добро. Все это очень живо напоминает об идеалах, проповедуемых Ж.-Ж. Руссо. Для Гайдна они были не теорией, а реальной жизненной позицией, которая определила самые существенные черты его личности. Все, кто знал Гайдна, говорили о неизменной ясности его духа, всегда деятельного, чуждого праздности и тщеславия, его доброжелательности к людям и доброте, но также и о воле, об умении с редким упорством идти к намеченной цели.

Формирование художественной личности Гайдна происходило в то время, когда в немецком искусстве все сильнее проявлялся интерес к народному началу, обнаруживавший себя и в творчестве и в теоретических работах (напомним о трудах Гердера). Народность Гайдна созвучна этой тенденции его времени. Но ее истоки — не в теоретических трактатах, она была органическим свойством самой личности художника. Прожив долгую жизнь, пройдя огромный путь духовного развития, Гайдн сохранил до конца дней народное в своей основе отношение к миру. Оно направляло его творчество. Простое и мудрое, оно помогало Гайдну в тяжелые дни, убеждало в нужности, полезности его трудов, на склоне лет принесло чувство удовлетворения от сознания выполненного долга. В одном из писем Гайдн писал: «Часто, когда я боролся с препятствиями всякого рода..., когда падали силы моего духа..., — тайное чувство шептало мне: „... быть может, труд послужит подчас источником, из которого полный забот или обремененный делами человек будет черпать минутами свое спокойствие и свой отдых“. Это служило мне тогда могучим побудителем к стремлению вперед, и это же — причина того, что я и теперь с наполняющей душу ясностью оглядываюсь на мои труды...»<sup>1</sup>

Композитор, оставивший нам тот законченный тип симфонии, квартета, сонаты, который для последующих поколений стал классической нормой, в творчестве своем менее всего склонен был следовать каким бы то ни было заданным «формулам», придерживаться установленных художественных схем. Пытливый творческий дух подви-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. М., 1972, с. 277.

гал его на постоянные поиски нового. То, что сегодня нам кажется мерой художественного совершенства, отбиралось в неустанном творческом экспериментировании.

Это был один из самых смелых и независимых гениев. Никакие авторитеты не имели над ним ни малейшей власти — лишь только живая музыка. «Искусство свободно и не должно ограничивать себя никакими ремесленными узами»<sup>2</sup>. — говорил он. В каждой строчке его сочинений, в бесконечном богатстве музыкальных идей искрится его фантазия, неумная и неисчерпаемая.

Мир его музыки гораздо богаче, чем это порой представляют по отдельным, наиболее популярным произведениям. Гайди мог быть безудержно веселым и драматичным, напряженно-страстным и простодушным, мудрым и беспечным. В его музыке великолепно уживаются грубоватая народность и поэтическая вдохновенность, искрящееся остроумие и действенность, порыв. Он умел быть углубленным, сосредоточенным на одной мысли — и целиком отдаваться внешним впечатлениям, будь то впечатления от природы, тонко им воспринимаемой, или от бесхитростных картин народного быта.

Но над всем этим богатым миром гайдновских образов, идей, эмоций властвовало ясное и острое понимание природы музыкального искусства — его законов, его возможностей. Оно проявлялось в умении соподчинить отдельные музыкальные мысли, организовать их в стройное художественное целое. В этих связях отражался реальный мир, каким его видел и понимал музыкант, — гармоничный, разумный, светлый.

Он был великим мастером, и стремление к мастерству постоянно направляло его усилия. Гайдну доставляла радость сама работа, ощущение ее «слаженности». Это была настоящая страсть, не угасавшая до глубокой старости, страсть творческого труда и вечных поисков художественного совершенства. То, что он жил в искусстве и искусством, что его сознание постоянно устремлялось в мир прекрасного, возвышенного, не мешало ему оставаться совсем простым — «земным». Мало кто умел с таким простодушием, как Гайди, радоваться жизни в ее самых обыденных проявлениях — труду, веселой шутке, красоте природы, дружескому общению. Многогранное искусство Гайдна обращено лишь к

---

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Кремлев Ю. Йозеф Гайди, с. 286.

реальной жизни. Никакие проблемы, лежащие за этим понятным и близким ему миром, никакие «запредельные» сферы, тайны бытия его не волновали. Он насквозь человек: этим определяется самое главное в его искусстве и очерчивается предел его возможностей.

Гайди прожил долгую жизнь. Его художественное развитие шло медленно, но неуклонно. С какой-то удивительной последовательностью, шаг за шагом продвигался он к вершинам творчества. Гайдну было уже пятьдесят, когда он вступил в пору своей художественной зрелости. Кульминация же его творчества приходится на следующее десятилетие — между шестьюдесятью и семьюдесятью годами. Он сохранял при этом завидную молодость духа и редкую работоспособность. Медленное восхождение к вершинам творчества сопровождалось таким же постепенным завоеванием славы. Гайди ничего не делал для этого специально. Напротив, вся жизнь его, уединенная, скромная, лишенная ярких внешних событий, целиком сосредоточенная на работе, кажется, исключала возможность такого широкого признания. Оно пришло, несмотря на его образ жизни, вопреки ему; явилось результатом захватывающего воздействия на современников его музыки.

Не предвещало этого блестящего завершения и начало пути музыканта. Детство его (он родился в 1732 году в деревне Рорау на юге Австрии) было более чем скромным. Трудовая семья (отец — деревенский каретник, мать — кухарка), которая не могла и помышлять о серьезном образовании для детей, но которая дала мальчику нечто большее — прочные нравственные понятия, — подготовила его к нелегкой самостоятельной жизни. Общая дружная, доброжелательная атмосфера семьи, весь уклад деревенской жизни, простой и трудовой, во многом определили характер будущего музыканта. А народная музыка, которая окружала его с детства, навсегда запала в его сознание, чтобы по своему отозваться затем в его творчестве.

Музыкальность родителей (известно, что отец композитора хорошо пел и играл на арфе, хотя не знал нот) помогла рано обнаружить одаренность мальчика<sup>3</sup>. Однако руководить его занятиями было некому. Чтобы учиться, он должен был покинуть родной дом. Занятия

<sup>3</sup> Так же как несколько позже — его младшего брата Михаэля, ставшего профессиональным музыкантом. Долгое время М. Гайди жил в Зальцбурге, где много общался с семьей Моцартов.

с дальним родственником семьи И. М. Франком дали начальные музыкальные знания — мальчик приехал к нему (в г. Хайнбург), когда ему едва исполнилось пять лет. В восьмилетнем возрасте он уже пел в хоре при соборе св. Стефана в Вене<sup>4</sup>. Обучение и воспитание маленького Гайдна перешло теперь в руки нескольких музыкантов-хористов, не слишком заботящихся о методах преподавания, действующих как придется, по наитию, главным же образом с помощью муштры, нередко и побоев. На мальчиков ложилась тяжелая физическая нагрузка: ежедневное пение во время многочасовых богослужений в соборе, участие в придворных торжествах<sup>5</sup> в роли то певчих, то лакеев, прислуживающих за столом, регулярные изнурительные репетиции. Для учебы почти не оставалось времени и сил. Знания, которые исподволь накапливал Гайдн, он черпал, прежде всего, из живой музыки, которую сам исполнял (сложные церковные контрапунктические хоры) и которую слушал — Вена предоставляла ему для этого богатые возможности. Великолепная музыкальная память помогала удержать в сознании и сложные произведения культовой музыки, и современные инструментальные сочинения — всевозможные увертюры, симфонии, дивертисменты, кассации, исполнявшиеся во время придворных празднеств, и итальянскую оперную музыку, и мелодии венских улиц. Он рано начал сочинять, пытаясь на практике освоить технику композиции, особенно усердно — технику контрапунктического письма. У него не было наставников. За девять лет учебы Гайдн получил два урока композиции: занятый собственным творчеством и множеством обязанностей руководителя хора, Ройтер не заметил таланта маленького певчего.

Самостоятельность, привычка рассчитывать только на собственные силы — эти черты проявились уже в детские и отроческие годы. Еще сильнее они обнаруживают себя в дальнейшем, на разных этапах жизни музыканта, особенно в самое трудное для него десятилетие между 1749—1759 годами. Уволенный из капеллы (у 17-летнего

---

<sup>4</sup> Руководитель хора, композитор Г. Ройтер во время поездки по стране в поисках одаренных мальчиков-певчих для своего хора оказался в Хайнбурге, где обратил внимание на Гайдна. С согласия родителей он увез его с собой в Вену.

<sup>5</sup> Кафедральный собор св. Стефана был одновременно придворной церковью, и его музыканты нередко использовались для обслуживания придворных увеселений.



певчего начал ломаться голос, и он больше не был пригоден для участия в хоре), Гайдн остался без хлеба и крова, в буквальном смысле оказался выброшенным на улицу. Ночь под открытым небом, случайный приют у встретившегося приятеля — так начался этот новый этап жизни. Никогда еще Гайдну не было так трудно — и никогда уже не будет потом. Он жил впроголодь, участвовал в случайных уличных ансамблях, сочинял для них — заработки эти ничтожны и очень ненадежны. Но это были и счастливые годы. Независимый, всегда деятельный, одержимый музыкой, он был полон веры в свое будущее и неиссякающей жизнерадостности. В течение десятилетия из певчего капеллы Гайдн «сделал себя» профессиональным музыкантом. Он занимался много и упоенно. Среди музыкальных «открытий» этого времени одно из самых значительных — сонаты Ф. Э. Баха. «Я тогда не отошел от моего клавира, пока они (сонаты.— Авт.) не были проиграны,— вспоминает он в автобиографии,— и кто меня основательно знает, тот найдет, что я очень многим обязан Эммануилу Баху...»<sup>6</sup> В постоянных занятиях, в проигрывании и изучении музыки не только приобретались навыки композиции, но формировалось собственное понимание музыки, намечался свой художественный стиль.

Очень важным, притом постоянно действующим стимулом для творчества этих лет была бытовая музыка Вены — с ней Гайдн соприкасался постоянно и как исполнитель, и как композитор. Все ее виды он освоил легко и быстро. Гайдн пробовал себя и в жанре зингшпиля: по заказу популярного в Вене комического актера Курца написал музыку к комедии «Хромой бес», которая с успехом шла на театральных подмостках Вены<sup>7</sup>.

И все-таки он остро ощущал недостаточность своих знаний. Отсутствие средств на систематическую учебу заставляло искать другие пути: Гайдн нанялся аккомпаниатором, а по сути дела — лакеем к известному итальянскому композитору и педагогу Н. Порпора. Он был готов выполнять любую работу ради возможности бывать на его уроках и пользоваться его советами. Именно

<sup>6</sup> Цит. по кн.: Кремлев Ю. Йозеф Гайдн, с. 34—35.

<sup>7</sup> Она была исполнена в 1751 году в театре «Кертнертор». Музыка пьесы не сохранилась. В 1758 году по заказу того же Курца Гайдн написал музыку к пьесе «Новый Хромой бес», в которой, по-видимому, использовал свое раннее сочинение.

у Порпора произошло знакомство с известными венскими музыкантами — Диттерсдорфом, Вагензейлем, Глюком; здесь он встречался с поэтом Метастазиио. Гайдн входил в музыкальную среду Вены. Его собственные сочинения приобретали все больший спрос. Заказы от венской знати закрепляли его положение признанного музыканта-профессионала. Его приглашали для участия в музыкальных вечерах. Одно из таких предложений было сделано просвещенным любителем музыки, помещиком Фюрнбергом, знакомство с которым состоялось в 1755 году. В имении Фюрнберга недалеко от Вены, в узком кругу любителей музыки систематически устраивались квартетные вечера — Гайдн должен был принимать участие в ансамбле, исполняя партию первой скрипки<sup>8</sup>. Для кружка Фюрнберга Гайдн написал свои первые струнные квартеты (ор. 1 и ор. 3 — всего 18 квартетов). Сочинения, подобные им, композитор писал и раньше, но эти пьесы он выделил, назвав квартетами. В них еще очевидны связи с венской бытовой развлекательной музыкой, их формы не устоялись, большинство квартетов — пятичастные, с двумя менуэтами. И все-таки это уже была не прикладная музыка. В большей содержательности материала, в более тщательной его разработанности уже заявляют о себе черты нового жанра камерной инструментальной музыки. В этих произведениях проявились и некоторые стилистические особенности музыканта — в образной конкретности тем, в их народной основе. Современников поражала, в частности, манера изложения мелодии менуэтов в октавном удвоении. Это напоминало игру народных инструменталистов и вовсе не отвечало канонам профессиональной музыки<sup>9</sup>.

По рекомендации Фюрнберга в 1759 году Гайдн получил и свою первую постоянную должность придвор-

---

<sup>8</sup> В Вене такая практика была очень распространена: к участию в любительских ансамблях нередко привлекали профессиональных музыкантов, которые брали на себя исполнение более сложных партий. Труд их при этом оплачивался.

<sup>9</sup> Л. Новак приводит в своей книге о Гайдне отзыв современника (Э. Л. Гербера) о первых квартетах: «Уже его первые квартеты, ставшие известными около 1760 г., вызвали всеобщую сенсацию. Одни смеялись, забавляясь необычайным простодушием и весельем, исходившим от этой музыки, другие вопили о низведении музыки до уровня шутовской забавы и о неслыханных октавах. Именно он впервые ввел в квартет способ усиления мелодии октавой... Но скоро, несмотря на вопли, все привыкло к этой манере. В конце концов ей стали даже подражать» (цит. по кн.: Новак Л. Йозеф Гайдн. М., 1973, с. 139).

ного капельмейстера у чешского аристократа графа М. Морцина. А еще через два года, в 1761 году композитор подписывает новый контракт — он становится помощником капельмейстера крупнейшего венгерского магната князя Эстергази.

Закончилась пора юности, время поисков своего места в жизни, в искусстве. Голодая и бедствуя, Гайдн не только не растерял свой талант, но развил его, извлек из Вены все, что этот город мог ему дать. И если к концу десятилетия он прочно стоял на ногах, то достиг этого своим трудом и настоящей одержимостью музыкой. «Гайдн никогда не был чудо-ребенком, — говорит о нем немецкий музыковед А. Эйнштейн, — и величайшее чудо, что из него — забитого мальчика-хориста в соборе св. Стефана, из лакея Никколо Порпора, из скромного, бедного венского композитора, сочинявшего музыку „на случай“, вышел не уличный музыкант или, в лучшем случае, хоровой регент одной из многочисленных венских церквей, а великий Гайдн»<sup>10</sup>.

Начиная с 1761 года в течение почти тридцати лет жизнь Гайдна связана с двором князя Эстергази. Она крайне однообразна, лишена внешних событий и «до краев» заполнена музыкой, составляющей ее содержание и смысл.

Чтобы оценить интенсивность творчества Гайдна, надо представить себе уклад этой жизни. Вступив в должность, композитор подписал договор, возлагавший на него многочисленные обязанности. Гайдн должен руководить исполнением музыки во дворце и церкви, обучать артистов, прежде всего певцов, следить за дисциплиной и порядком в капелле, отвечать за сохранность инструментов и нот; дважды в день являться к князю за распоряжениями. И среди всего этого потока дел — главное: сочинять музыку, причем любую, по требованию князя. Имение Эстергази постоянно посещалось многочисленными гостями, часто самыми именитыми. Во время увеселений и празднеств, не прекращавшихся неделями, а порой и месяцами, постоянно звучала музыка — ей принадлежало здесь одно из почетных мест. Все это увеличивало не только нагрузку, но и ответственность, которая ложилась на капельмейстера. В этих условиях количество написанного Гайдном кажется про-

---

<sup>10</sup> Цит. по кн.: Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М., 1977, с. 137.

сто неправдоподобным. Лишь исключительная напряженность творческого труда могла дать столь разительные результаты.

Жизнь Гайдна у Эстергази была жизнью зависимой. Свой талант композитор предоставил в полное распоряжение князя. Музыка, которую он сочинял, должна была удовлетворять вкусам его господина, придавать больший блеск его двору. Композитор не имел при этом прав собственности на свои произведения — они принадлежали князю, могли исполняться или издаваться лишь с его согласия. Гайдн не мог самовольно отлучиться из владений Эстергази, вся его жизнь подчинялась строго установленному регламенту. Его зависимость подчеркивалась и внешне — Гайдн был всего лишь слугой князя<sup>11</sup> и обязан был держаться соответственно своему положению.

Это положение доставляло композитору немало горьких минут. И все-таки надо помнить, что сегодня мы ощущаем его тягостность гораздо острее, чем музыкант в XVIII веке. Положение Гайдна соответствовало нормам иерархического феодального общества — он против этих норм не восставал, хотя переживал, порой очень горько, свою несвободу, особенно сильно — к концу службы у Эстергази, когда гений его достиг полного расцвета, а известность распространилась далеко за пределы небольших княжеских имений.

Во многом связывая, ограничивая, служба у Эстергази немало и давала — и Гайдн ценил эти открывавшиеся ему возможности; прежде всего возможность сочинять. Композитор писал главным образом по заказу, но это вовсе не мешало ему писать с истинным вдохновением. Его фантазия готова была работать в любом направлении. Запас музыкальных идей был совершенно неистощим. Все, что Гайдн сочинял, реально звучало, причем сразу же, как только музыка появлялась на свет. Мало того: имея в своем распоряжении хорошую инструментальную капеллу<sup>12</sup>, он мог не только исполнять

<sup>11</sup> Собственно, Гайдн имел дело не с одним, а с несколькими представителями этого рода. Он начинал службу у А. Эстергази, который через год умер. Все бразды правления перешли в руки его сына, Николая Эстергази, прозванного «Великолепным». На службе у него Гайдн провел большую часть своей жизни. В 1790 году Н. Эстергази скончался, его владения перешли к А. Эстергази-младшему, на службе у которого Гайдн продолжал числиться до конца своих дней.

<sup>12</sup> Поначалу она состояла всего лишь из трех скрипачей, одного виолончелиста и одного контрабасиста, исполнителей же на духовых

готовое, но «пробовать», экспериментировать в процессе самой работы, без конца совершенствовать свое мастерство.

Служба у Эстергази вынуждала Гайдна к жизни уединенной. Большую часть года князь проводил в Эйзенштадте<sup>13</sup> или Эстергазе (здесь он жил обычно летом)<sup>14</sup>. Лишь в зимние месяцы князь ненадолго переезжал в Вену. Жизнь вдали от столицы тяготила Гайдна, ему недоставало творческого общения с музыкантами, притока новых впечатлений.

Однако даже из этой неволи гений Гайдна сумел извлечь пользу. Композитор вынужден был черпать художественные идеи только лишь из собственного воображения. На него не могли оказать давление никакие признанные авторитеты. В своей работе, в поисках нового он опирался лишь на собственные суждения, собственный вкус. «Ведь я был вдалеке от света, — говорил позже Гайдн. — Никто рядом со мной не мог поколебать моей уверенности в задуманном, никто не наставлял меня, и я должен был идти своим путем»<sup>15</sup>. Это во многом определило характер его творчества. Менее всего заботился Гайдн о том, насколько его музыка отвечает требованиям того или другого стиля. Он действительно шел своим путем, при всей зависимости положения сохраняя свободу и независимость творческого духа

---

инструментах поставлял военный оркестр. В момент поступления Гайдна на службу капелла обогатилась еще двумя скрипачами, двумя гобойстами и двумя фаготистами. В дальнейшем ее состав заметно увеличился, но все же она уступала таким большим коллективам, как, например, мангеймская капелла. В частности, в нее так и не были введены кларнеты. Надо иметь в виду, что при таком скромном числе исполнителей повышались требования, предъявляемые каждому из них, — ведь здесь все были «на виду», любая фальшивая интонация сразу обнаруживалась. Капелла, руководимая Гайдном, действительно отличалась высоким уровнем профессионализма.

<sup>13</sup> Эйзенштадт — небольшой, окруженный живописной природой городок вблизи Вены. Он насчитывал всего около 500 домов. В верхней части города был расположен великолепный дворец князя, к нему прилегали служебные помещения, среди которых — дом музыкантов.

<sup>14</sup> В 1766 году под впечатлением поездки в Париж князь Н. Эстергази построил для себя дворцовый ансамбль по образцу версальского. В парке, окружавшем дворец, расположились два театра — оперный и театр марионеток. Здесь ежедневно давались спектакли, оперы шли два раза в неделю. В XIX веке во время войны дворец Эстергази был разрушен. Осталось лишь его описание, свидетельствующее о великолепной барочной архитектуре и сказочной роскоши его убранства.

<sup>15</sup> Цит по кн.: Новак Л. Йозеф Гайдн, с. 246.

Впрочем, одиночество Гайдна было относительным. В составе капеллы работали одаренные музыканты, общение с которыми скрашивало дни и было творчески плодотворно. Неизменная доброжелательность Гайдна, его требовательность и справедливость, постоянное заступничество за музыкантов перед князем, ровный, открытый нрав привлекали к нему людей, создавали вокруг него ту здоровую нравственную атмосферу, которая давала возможность работать и выполнять неисчислимые обязанности<sup>16</sup>.

Во дворце Эстергази появлялись гастролеры — и это также вносило живую струю в однообразие трудовой жизни. Известно, например, что в имени князя в течение нескольких месяцев гастролировала драматическая труппа, которая давала спектакли Шекспира, Лессинга, Гёте, Шиллера (здесь были показаны «Гамлет», «Король Лир», «Гец фон Берлихинген», «Эмилия Галотти», «Коварство и любовь» и др.). Гайдн, таким образом, имел возможность соприкоснуться с самыми яркими явлениями в современном искусстве. Понятно, какую важную роль это сыграло в духовном и художественном развитии музыканта.

На протяжении службы у Эстергази Гайдн написал подавляющее большинство своих произведений. Количество сделанного им изумляет<sup>17</sup>. Но еще больше изумляет та настойчивость и целеустремленность, с которой он продвигался вперед. Каждое десятилетие — новый этап художественного развития, новая ступень восхождения к вершинам творчества.

Жанры, которые композитор разрабатывал, частично уже были им «испробованы» прежде, до поступления к Эстергази. Он написал здесь много инструментальных произведений — разного состава ансамбли, концерты,

<sup>16</sup> Лишь в семейной жизни Гайдн был глубоко одинок. Жена его, человек совсем чуждый ему по духу, примитивный и злой, была источником его постоянных страданий.

<sup>17</sup> Гайдн отличался собранностью и исключительной работоспособностью. День его был строго организован. Творчеству посвящалось несколько утренних часов, а также небольшое время после обеда. Начальный этап творчества — за клавишином: композитор импровизировал, отыскивая интересные, нужные ему музыкальные мысли. Это служило первым толчком для работы воображения, своеобразным «трамплином» для последующего творчества. Во второй половине дня Гайдн обычно обдумывал свои находки. Теперь ему инструмент уже не был нужен. Всю композиторскую работу он проделывал в уме, записывал лишь то, что было окончательно готово. Его рукописи почти имеют поправок и выглядят как чистовые партитуры.

пьесы развлекательного характера, очень много сочинений для баритона — любимого инструмента князя Эстергази<sup>18</sup>, духовную музыку (мессы). Много сил отдавал Гайдн и опере: за время службы у Эстергази он написал 23 произведения в этом жанре<sup>19</sup>. Гайдн не был прирожденным оперным композитором: простодушный и непосредственный, он лишен был дара перевоплощения и сценического чутья<sup>20</sup>. Его призвание — инструментальная стихия. Жанры, в которых полнее всего раскрылся его гений, — симфония, струнный квартет, клавирная соната. Над ними композитор работал особенно сосредоточенно и много.

На протяжении всех 30 лет в центре его внимания была симфония. Гайдн начинал с освоения опыта своих современников и предшественников, в первую очередь венских музыкантов, а также итальянских симфонистов, мангеймцев. Он отбирал лишь те черты, которые находил наиболее художественно ценными. Порой отказывался от крайностей (например, от таких ярких контрастов, которые были характерны для мангеймцев), проявляя мудрую сдержанность в выборе средств. В конечном счете он шел к преодолению галантности, к более глубокой музыкальной образности.

Гайдн много работал над тематическим материалом и отысканием методов его развития. Постепенно складывались и закреплялись формы, наиболее отвечающие характеру тем. Одновременно выявлялись и выразительные возможности оркестрового письма. Все это проверялось и отбиралось в каждодневной практике музыканта. Здание гайдновского симфонизма выстраивалось постепенно: композитор, как мудрый зодчий, возводил его не торопясь, но строил «прочно» — на века.

В том же направлении шла работа и в жанрах струнного квартета, клавирной сонаты. Именно в процессе работы все более ясно определялась специфика каждого

---

<sup>18</sup> Баритон — вышедший из употребления струнный смычковый басовый инструмент, размерами и видом напоминающий виолончель.

<sup>19</sup> Вот некоторые из них. «Аптекарь», «Рыбачка», «Награжденная верность», «Необитаемый остров» и др.

<sup>20</sup> Сам Гайдн был склонен высоко оценивать эту область своего творчества. Однако он отдавал себе отчет в безусловном превосходстве над ним Моцарта. Когда пражский оперный театр после постановки там моцартовского «Дон-Жуана» предложил ему написать для них оперу, Гайдн ответил отказом «... от меня потребовалась бы огромная отвага, — говорил он, — навряд ли кто посмеет стать рядом с великим Моцартом» (цит. по кн.: Нов а к Л. Йозеф Гайдн, с. 291).

из них. В симфонии выявлялись черты стиля, свойственные произведениям крупного плана, предназначенным для концертных залов, для более или менее широкой публики, в квартетах и сонатах — те свойства, которые делают их именно сочинениями камерными, рассчитанными на исполнение в узком кругу любителей музыки, чутких ее ценителей, нередко способных и непосредственно участвовать в ее исполнении.

Заметные результаты его работы сказались не сразу. Гайдн прошел через ряд важных для него этапов, прежде чем достиг творческой зрелости. 1760-е годы — время становления художественного стиля музыканта. Именно в творчестве этих лет при всем разнообразии написанного определяется характерный для него образный мир — светлый, проникнутый действительностью, часто веселостью, остроумием, но также и серьезностью мыслей и чувств, глубоким лиризмом.

Конец 1760-х — начало 1770-х годов знаменовали важный рубеж в творчестве Гайдна. В его музыку неожиданно вторглись новые, вовсе не свойственные ему до той поры настроения: напряженность, страстность, сумрачность — чувства, порождаемые душевной неустроенностью, жадной лучшей, горьким разочарованием. Слушателям вдруг предстал новый Гайдн — мятежный, патетичный. Это был поистине «штюрмеровский» период в его творчестве — он и по времени совпал с началом движения «Буря и натиск» в немецкой литературе.

Новые образы предстали и в симфонии (например, в знаменитой «Прощальной» или «Траурной»), и в клавирном творчестве (к примеру, в сонате до минор), и в струнных квартетах (ор. 17, ор. 20). Эти произведения отличаются большей свободой высказывания, чувство раскрывается в них непосредственной, получает новую субъективную окраску.

«Штюрмеровский» период не был у Гайдна долгим. Уже к концу 1772 года гармоничная натура музыканта преодолела (или подавила) этот неожиданный взрыв мятежных настроений. Сознание красоты и разумности мира возобладало над ощущением драматизма жизни, ее противоречивости и конфликтности. Конечно, страницы напряженной, патетической музыки встречаются у него и в дальнейшем. Но, как правило, они даны в ином контексте, подчиняются общей светлой, жизнеутверждающей идее.



Середина и вторая половина 1770-х годов — это время особенно интенсивного накопления опыта, мастерства. 1780-е годы — пора зрелости. Именно в это десятилетие Гайдн пришел к созданию художественно законченных произведений во всех главных жанрах его творчества. Он много работал над квинтетом, создал целую серию произведений (ор. 33, 50, 54 и 60), свидетельствующих о полном овладении этим жанром. В это время появились наиболее известные сонаты Гайдна. Достиг подлинной цельности и симфонический цикл. Определился музыкальный тематизм, который полнее всего выражал мир гайдновских образов, — народно-жанровый. Композитор обращался к материалу такого рода на протяжении всего своего творчества. Но лишь в 1780-е годы народно-жанровые темы стали главными выразителями его мыслей. Народное и высокопрофессиональное впервые пришло в его творчестве к гармоничному единству. Черты зрелого стиля ярче всего претворились в шести Парижских симфониях (№ 82—87)<sup>21</sup>. Именно с этими симфониями Гайдн впервые вышел на широкую европейскую сцену. Они принесли ему громкую славу. Впрочем, известность его к этому времени уже распространилась далеко за пределы Вены. Его произведения издавались, о нем появлялись статьи в немецких, английских газетах. К нему приходили заказы на сочинение музыки из разных стран. Его приглашали приехать с концертами в Париж и Лондон. Но Гайдн был прочно «привязан» к княжескому имению. Лишь поездки в Вену скрашивали однообразие его жизни. Эти поездки теперь были освещены возможностью встречи с Моцартом<sup>22</sup>. Вечера, на которых они вместе музицировали, остались в памяти Гайдна как счастливейшие в его жизни. Он горячо любил Моцарта, восхищался его гением, а раннюю его смерть воспринял как тяжелую личную утрату. Моцарт платил ему полной взаимностью. Дружба двух художников была и творчески плодотворной. Под влиянием Моцарта обогатился гайдновский мелос — он приобрел большую гибкость, певучесть, пластичность. Моцарт воспринял у Гайдна то, что было наиболее силь-

---

<sup>21</sup> Они были написаны по заказу Парижа для исполнения в «Духовных концертах», где и прозвучали впервые в 1786 году под управлением Госсека.

<sup>22</sup> Знакомство музыкантов состоялось в 1781 году, когда Моцарт окончательно поселился в Вене.

ной стороной его творческого метода, — мастерство тематической разработки.

1790-й год открывает новый этап в жизни и творчестве Гайдна. Смерть князя Н. Эстергази, роспуск капеллы его преемником, небольшая пенсия, которая была завещана Гайдну (формально он продолжал числиться на службе), наконец-то делают его свободным. Он воспользовался этой свободой для первого концертного турне: в конце 1790 года Гайдн отправился в Лондон.

Годы пребывания в Англии<sup>23</sup> были насыщены такими впечатлениями, каких Гайдн не испытал на протяжении всей тридцатилетней службы у Эстергази. Большой буржуазный город захватил его интенсивностью своей жизни, в первую очередь, конечно, жизни художественной<sup>24</sup>. Его поражали новые, буржуазные формы организации концертного дела — платные публичные концерты собирающие широкую демократическую публику. Живое заинтересованное отношение этой новой аудитории определяло те требования содержательности, серьезности которые здесь предъявлялись к искусству. Гайдн восхищался высоким профессиональным уровнем оркестровых коллективов, а также необычно большим составом оркестров, включающих 40—50 музыкантов (конечно, это были оркестры с кларнетами). Одно из самых сильных впечатлений было связано с генделевскими торжествами, отличавшимися большой пышностью (в исполнении оратории Генделя участвовал почти тысячный состав исполнителей). Но самым захватывающим было отношение к композитору слушателей; впервые за свою многолетнюю жизнь Гайдн почувствовал себя не слугой а художником, свободным и независимым. Он был окружен восторженным вниманием многочисленных почитателей его таланта. Оксфордский университет присудил ему звание доктора музыки. Композитор воочию мог убедиться в высокой общественной значимости своего искусства. Все это определило особую душевную приподнятость, которая не покидала Гайдна на протяжении всех этих лет и которая нашла отражение в его твор-

---

<sup>23</sup> Первое путешествие продолжалось с конца 1790 до 1792 года. После небольшого перерыва Гайдн приехал в Лондон второй раз и жил там с 1794 по 1796 год.

<sup>24</sup> Дневники Гайдна свидетельствуют об его исключительной пылкости (композитор интересовался буквально всеми сторонами английской жизни — от структуры английского парламента до рыночных цен а также о трезвости его суждений и оценок).

честве<sup>25</sup>. Решающих успехов достиг Гайдн в главных жанрах своего творчества — симфониях, квартетах, сонатах. Двенадцать Лондонских симфоний — вершина в развитии его симфонизма. Поразительная молодость духа соединилась в этих произведениях со зрелостью и высочайшим мастерством. Глубина постижения жизни проявилась в исключительном образном богатстве. Драматизм, действенность, лирика, юмор, быт, возникающие в недрах этих образов противоречия и конфликты — все воплощал теперь гайдновский цикл и все подчинял главной мысли: осознанию радости и ценности бытия. Симфония стала жанром, способным к широким жизненным обобщениям, она давала возможность выразить представления о личном и величном, о человеке и мире — и это определило ту исключительную роль, которую она заняла во всей последующей истории музыкального искусства. Гайдн завершил дело своей жизни. Вернувшись в Вену, он уже симфоний больше не писал.

Таких же исключительных высот достиг в эти годы композитор и в области квартетной музыки (ор. 71 и 74, сочиненные в 1793 году) и сонаты (три последние большие сонаты, сочиненные в 1794 году). Над жанром квартета он завершил работу уже по приезде в Вену сочинением своих последних струнных квартетов (ор. 76, 77).

1790-е годы — кульминация в творчестве композитора. Однако кульминация не последняя. Уже на склоне лет, в начале 1800-х годов гений Гайдна неожиданно и по-новому раскрылся в жанре, который он до сих пор почти не затронул, — в жанре оратории. Именно здесь творчество музыканта достигло своего зенита.

Две оратории Гайдна были созданы по возвращении в Вену. Идея обратиться к этому жанру была подсказана впечатлениями от генделевского искусства, которые он вынес из Англии. В Англии же были найдены и сюжеты: один — по поэме Дж. Мильтона «Потерянный рай», другой — по поэме Дж. Томсона «Времена года». Оба

---

<sup>25</sup> По условиям договора в каждую из своих поездок Гайдн должен был продирижировать рядом концертов, а также написать шесть симфоний, в первую же поездку — еще и оперу. Композитор сочинил значительно больше. Среди его лондонских произведений, в частности, большое число обработок шотландских народных песен, множество самых разных инструментальных сочинений (дивертисменты, марши, сонаты для различных инструментов и др.).

были переведены на немецкий язык и обработаны Г. ван Свитеном. Первая из них — «Сотворение мира» — закончена в 1799 году. Ее исполнение в Вене было поистине триумфальным. С таким же огромным успехом оратория прошла в других европейских столицах<sup>26</sup>. Вторая оратория, «Времена года», была закончена и исполнена в Вене в 1802 году. Концерт превратился в грандиозное чествование престарелого мастера. В глазах современников именно оратории более всех других работ придали Гайдну величие, окружили его имя ореолом славы.

Последние монументальные сочинения с особенной полнотой раскрывают гайдновское представление о жизни, о мире, о человеке. Композитор рисует картину мироздания, где природа и человек предстают в нерасторжимом единстве. Он раскрывает и свое понимание смысла человеческого бытия, который видит в том чтобы неустанным трудом творить на земле добро.

Оратории венчают творчество Гайдна. Закончив их, композитор словно исчерпал себя. В последние годы он почти не пишет. Силы покидают его. Он живет прошлым. Новое в жизни (наполеоновские войны, великие социальные потрясения, охватившие Европу), новое в искусстве (первый расцвет творчества Бетховена — при жизни Гайдна были написаны шесть его симфоний, множество фортепианных сонат, включая «Аппассионату» и многое другое), по существу, проходит мимо него. Гайдн был слишком прочно связан с другой эпохой, уже ушедшей в прошлое. Он обобщил ее самые существенные и самые прогрессивные тенденции — в этом была его великая миссия. Выйти же за пределы представлений, выработанных его временем, он не мог — он был для этого слишком стар. Но не проявилась ли и в этом столь важная черта личности музыканта — его внутренняя цельность? Гайдн инстинктивно оберегал от разрушения тот мир, в котором прожил, те убеждения, которые были ему дороги. И он ушел из жизни, сохранив веру в разумность, справедливость и красоту мира, в человека, который сеет на земле добро, который своим трудом приближает лучший завтрашний день.

---

<sup>26</sup> В частности, в 1801 году она была исполнена в Петербурге при открытии Филармонического общества. В честь этого события была отчеканена специальная медаль, которую русские музыканты передали в дар композитору.

## СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Гайдн работал над симфонией дольше, чем кто-либо из его современников, с 1759 до 1795 года; три с половиной десятилетия шли поиски, отбиралось самое необходимое, совершенствовалось найденное. Его симфоническое творчество предстает как сама история формирования жанра. Гайдн уделял внимание в первую очередь темам симфонии, способным передать новое и обобщающее содержание, а также принципам их развития, но постоянно работал и над циклом в целом. Функция каждой части, свойственная именно ей образность, соотношение частей друг с другом, структура цикла (сначала преимущественно трехчастного, затем прочно утвердившегося четырехчастного) были не менее важны для него. Попутно определялись тональные закономерности, трактовка оркестра (роли группы и отдельных инструментов, доля их участия в частях, типичные приемы игры) и многое другое.

Вся эта титаническая работа была направлена на главное — симфония отходила от музыки быта, развлечения, превращаясь в глубоко содержательное произведение, требующее внимательного вслушивания и осмысления. И если сначала (и довольно долго) Гайдну важнее был сам тематизм со своей непосредственной выразительностью, то в конце концов его внимание сосредоточилось на способах развития, обнаруживающих скрытые от всех (кроме композитора) возможности начальных мыслей. Как основной прием выделялась мотивная разработка тем. Мотивы, часто совсем короткие, становясь независимыми от мелодического целого всей темы, зазвучали в различных тональностях, в голосах оркестра, следующих друг за другом; они получили новое мелодическое продолжение или завершение, соединились друг с другом в неожиданных сочетаниях. Эта техника обогатилась полифоническими приемами (имитациями, контрапунктами), унаследованными от эпохи Генделя — Баха. Все вместе взятое придало небывалую прежде действительность развитию (особенно в сонатных разработках). И хотя не только в музыке Гайдна встречалась мотивная работа, именно у него этот прием стал таким универсальным. Мотивная разработка, год от года совершенствуясь, содержательно углубила симфонию, принципиально отделила ее от

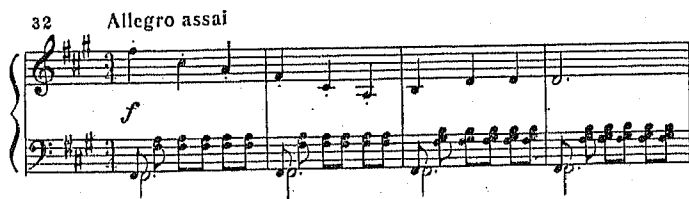
жанров и форм бытовой музыки. В первых симфониях Гайдна порой обращался к программе, чтобы придать большую наглядность музыкальным мыслям. Симфониям № 6, 7, 8 даны названия «Утро», «Полдень», «Вечер». Но чем больше композитор работал над жанром, тем полнее выявлял обобщающую чисто инструментальную содержательность музыки. И тогда программные заголовки уже стали не нужными — его симфонии не предполагали больше словесной конкретизации.

Группа минорных симфоний 1770-х годов, серия из шести Парижских симфоний середины 1780-х годов, «Оксфордская» (№ 92) симфония 1791 года и, наконец, двенадцать последних, Лондонских симфоний 1790-х годов (с № 93 по 104) — таковы важнейшие вехи на пути симфонического творчества Гайдна.

Среди минорных симфоний 1770-х годов — № 39, соль минор (около 1770); «Траурная», № 44, ми минор (около 1772); «Прощальная», № 45, фа-диез минор (1772); несколько раньше написана симфония фа минор, фигурирующая теперь в каталоге симфоний Гайдна под № 49 и с названием «La Passione».

В концертах чаще других исполняется «Прощальная симфония». В большой мере это обусловлено интригующим замыслом ее финала<sup>27</sup>.

«Прощальная симфония» — произведение лирико-патетическое. Уже выбор тональности фа-диез минор — необычен (ни в одной из симфоний венских классиков она больше не встречается). С первых же тактов Allegro волнение охватывает все голоса оркестра. Мелодия темы скрипок низвергается по звукам тонического (минорного) трезвучия, синкопированный ритм аккордов остальных струнных словно побуждает ее к движению:



<sup>27</sup> В последней части симфонии Гайдна применил любопытный прием: музыканты поочередно заканчивают свои партии, гасят свечи, собирают инструменты и уходят. Сцена постепенно пустеет. Наконец остаются лишь два скрипача, доигрывающие печальную мелодию при тусклом свете одной свечи. Замысел Гайдна толкуют по-разному: то



Это центральный образ не только Allegro, но и всей симфонии. Самая яркая, запоминающаяся с первого же прослушивания, тема главной партии становится обобщающим выражением эмоционального тона этого «штурмеровского» произведения. Ей родственна и тема четвертой части симфонии, тоже фа-диез-минорная:



Но эта бурная страстность уравновешена в симфонии ласковой смягченностью Andante (второй части симфонии) и ре-мажорной новой темы Allegro (автор дает ее как новую, эпизодическую тему в разработке, побочная же здесь — на материале главной):



романтически (прощание с жизнью), то в бытовом плане (будто Гайдн намекнул князю Эстергази, что музыкантам надоело жить в имении князя, вдали от семей, им пора дать отпуск). Примем симфонию как она есть, не слишком конкретизируя замысел автора.

«Прощальная симфония» замечательна своим единством. Между ее частями возникают и смысловые и музыкальные связи: нежно-грациозный менуэт — словно развитие эпизодической темы Allegro; светло-печальная музыка последней части близка по общему тону медленной части, Andante. Единством отмечен тональный план цикла (первая часть — фа-диез минор, вторая — ля мажор, третья — фа-диез мажор, четвертая — фа-диез минор — ля мажор — фа-диез мажор). Среди других минорных симфоний Гайдна «Прощальная» выделяется «стойкостью» минора — он господствует в первом Allegro и в Presto финала (второй раздел финала, образующий вполне самостоятельную часть, — Adagio), но ему противостоит мажор (ля мажор и фа-диез мажор). Очевидны два «равноправных» тональных центра: фа-диез минор (мажор) и ля мажор. Гайдн не склонен здесь сгущать темные краски, равно как и погружаться в психологические глубины. «Прощальная симфония» осталась единственной в своем роде, ей нет аналогий ни среди минорных, ни, тем более, мажорных симфоний Гайдна.

Следующий этап — Парижские симфонии (с № 82 по 87). Гайдн в те годы был уже признанным мастером. Все шесть симфоний несут на себе отпечаток праздничности, торжественности парижских концертов. Стиль их вполне симфонический, в отличие от камерности ранних симфоний. Широта, масштабность изложения и развития в них возросли, оркестр звучит полно и блестяще. Гайдн пришел здесь к почти «законченному», классическому составу оркестра (с квинтетом струнных<sup>28</sup>, флейтами, гобоями и фаготами, валторнами, трубами и литаврами).

Парижские симфонии — важнейший этап на пути к Лондонским. Волнения души в них умерены и введены в разумные рамки; тон высказывания спокоен, мысли ясны, стремятся к законченности. С симфонических тем снят оттенок экспрессивно-личного (что бывало у Гайдна в более ранних симфониях), они выросли преимущественно на народно-жанровой основе, их танцевальная

---

<sup>28</sup> В партитурах Гайдна — первые и вторые скрипки, альты, виолончели и контрабасы, то есть как будто бы пять партий струнных. Но в оркестре Гайдна и Моцарта виолончели и контрабасы играют обычно (за редкими, особыми исключениями) одно и то же (контрабасы звучат лишь октавой ниже). Поэтому в этих случаях правильнее называть струнные не квинтетом, а квинтетом.



ритмика и непритязательно простые мелодические контуры живо напоминают о музыке быта. Всё же музыкальный мир Парижских симфоний не всегда одинаков. Порой возникают и непредвиденные соотношения частей, иногда — неожиданные повороты внутри них. Очевидно, разнообразие и новизна в процессе развития Гайдну были тогда важнее гармоничной цельности цикла.

Первому Allegro в некоторых из Парижских симфоний предшествует медленное вступление (но оно еще не стало обязательным, как будет позже). Общий склад первой части и финала очень определен: жизнерадостный тон, динамичность, богатое разнообразие оттенков музыкального образа в Allegro; веселье и юмор в финалах, иногда жанровая конкретность. Отсюда названия некоторых симфоний, например № 82, до мажор, «Медведь» — волюнчные басы ее финала ассоциировались у слушателей с наигрышами поводырей медведей:



По-гайдновски красочны многие менуэты. Четырехчастный цикл установился вполне: каждой части в нем отведена своя роль. Такой цикл нет надобности подвергать новым «испытаниям». Теперь встала задача достигнуть большего единства целого, довести до совершенства все детали.

Изобретательный музыкальный ум Гайдна, наблюдательность, меткость характерных подробностей проявились особенно в симфонии № 92, соль мажор, «Оксфордской»<sup>29</sup>. Написанная в преддверии Лондонских, она так же совершенна. Эта симфоническая музыка со своей великолепно «отлаженной» логикой и закономерностями содержательна уже сама по себе. В симфонии № 92 особенно запоминаются многие детали. Первые

<sup>29</sup> Она была исполнена в Англии в 1791 году при возведении Гайдна в сан доктора музыки в Оксфорде.

две части сулят слушателю гармонические неожиданности. Гайдн будто «играет» всеми темами, с необычайной легкостью видоизменяя их течение, перебрасывая из одного голоса в другой. В этих превращениях, в непрестанном движении музыкального потока узнается истинно гайдновский юмор. А озорная тема финала своей игрой хроматизмов и альтераций словно поддразнивает и одновременно увлекает:



Значительность содержания, идеальная чистота стиля, строжайшее чувство меры выделяют Лондонские симфонии из всего написанного Гайдном в этом жанре. Их объединяет определенность художественной идеи, замысла, образного строя, конструкции, характера частей. Это дает основание говорить о типе симфоний Гайдна, сложившемся в итоге творческих исканий. Общие признаки двенадцати симфоний настолько очевидны, что поначалу даже заслоняют своеобразие каждой.

Действительно, одиннадцать из двенадцати симфоний — в мажорных тональностях и только одна — в миноре (до минор). Одиннадцать из двенадцати симфоний начинаются медленным вступлением перед Allegro — нет его только в до-минорной<sup>30</sup>. Во всех симфониях неизменно сохраняется четырехчастный цикл с последовательностью: Allegro (или иногда Vivace, Presto), Andante (вторые части могут быть и Allegretto и Largo), менуэт, финал. Первая часть — всегда сонатная форма, вторая — вариационный цикл или сложная трехчастная форма; менуэт — всегда с контрастным трио в центре, в форме da capo; финал — обычно рондо или рондо-соната (реже просто сонатная форма).

Первая часть цикла — выражение разнообразия и изменчивости жизни, а нередко и ее драматизма. Серьезное, порой патетическое, медленное вступление возвещает о значительности того, что предстоит дальше в самом Allegro, оно сосредоточивает мысли на возвы-

<sup>30</sup> Иногда вступление в миноре (при мажоре самого Allegro).

шенном. Контрастное соотношение разделов формы (вступления и Allegro) — одна из побудительных сил развития первых частей. При этом темы вступления могут участвовать в развитии сонатного Allegro, проникая то в главную партию (как в симфониях № 98, си-бемоль мажор, и № 101, ре мажор), то в заключительную (как в симфонии № 97, до мажор), а то и в экспозицию, и в разработку (как в симфонии № 103, ми-бемоль мажор).

Склад тем первых Allegro и финалов преимущественно жанровый. Их ритмика с периодически повторяющимся рисунком и сами мотивы, из которых формируются мелодии, ассоциируются с танцевальными:

37<sup>a</sup> *Vivace assai* Г. П. I ч. симфонии № 94 («Сюрприз»)

6 *Presto* Тема финала симфонии № 100 («Военной»)

Структура тем «квадратного» строения делает их легко расчленимыми; единство ритмического рисунка и его периодичность придают движению музыки равномерный, естественно-закономерный характер. Простота этого жанрово-бытового материала делает его легко запоминающимся. Но преобразуя такие темы, Гайдн достигает поразительных результатов. Танцевальность словно преодолевается, «простые» мелодии драматизируются, а иногда и совершенно переосмысливаются.

Главные и побочные партии Allegro Лондонских симфоний обычно не контрастируют друг другу, нередко они построены на одной и той же теме (которая проводится соответственно в главной и доминантовой тональностях). Экспозиции у Гайдна экономны, в них редко бывает больше двух самостоятельных тем (либо

разные темы в главной и побочной партиях, либо, если в них одна тема, — в главной и заключительной). На интонациях главной темы построена часто и связующая партия, она же царствует в разработке, ее мотивы пронизывают коду (или небольшое заключение всей части). Тем более важным становится ее интенсивное развитие, которое в Лондонских симфониях особенно филигранно и тонко-изобретательно. Строго соблюдены пропорции разделов формы: разработки обычно равны  $\frac{2}{3}$  экспозиции; четко определено и расположение главной кульминации — примерно в последней трети формы, перед репризой. Неизменно и восстановление равновесия в репризе, даже если кульминация была драматической. Пропорциональность и стройность формы становятся у Гайдна содержательно значимыми: через эти качества музыкальной конструкции выражается идея преодоления противоречий и единства контрастных сторон жизни.

Вторые части Лондонских симфоний обогащают новыми чертами радостное и целостное мироощущение, выраженное в первых частях. В них непреложны ясность и спокойствие духа: это и исходная основа каждого музыкального образа и конечный результат его. Но пути от начального изложения мыслей до заключительного утверждения увлекают разнообразием превращений, подчас на редкость неожиданных, богатством оттенков света и тени. Музыка вторых частей то запечатлевает какие-либо объективные картины жизни, то ведет во внутренний мир человека, интенсивно осмысливающего все увиденное и пережитое. Иногда Гайдн не прочь «ввернуть» шутку — либо внезапный удар всего оркестра *forte* с литаврами (вторая часть симфонии № 94, до мажор), либо сигнал труб среди как будто бы ровного и спокойного течения музыки (симфония № 100, соль мажор)<sup>31</sup>. И хотя не такие штрихи определяют содержание медленных частей Лондонских симфоний, для мироощущения Гайдна они очень естественны.

Гайдн неистощимо изобретателен и в вариационной и в трехчастной формах своих *Andante*. Характерно, что среди вариаций обычно выделяется минорная, самая значительная по музыке, а порой и драматическая — к ней устремлено развитие. Однако драматизм минорной вариации — момент преходящий. И по тому, как просто

---

<sup>31</sup> Чем и объясняются названия этих симфоний — «Сюрприз» (№ 94), «Военная» (№ 100).

совершается затем поворот к светлому, «положительному» образу, мы всегда узнаем «руку Гайдна».

Темы медленных частей могут быть и народно-песенными, и по-романсному певучими, иногда — легко-подвижными, но без определенных жанровых признаков. Они музыкально однородны, выражают внутренне неизменное состояние. Устойчивый облик темы — залог единства целого при многообразии оттенков.

Гайдновские симфонические менуэты — шедевры его зрелого стиля. Они идеально гармонируют со всем художественным строем Лондонских симфоний. Народное, жанровое Гайдн выражает в них удивительно индивидуально. Торжественный ли, грациозный, изысканно-тонкий или грубовато-деревенский, этот танец всегда полон очарования и неожиданностей. В каждой симфонии свои нюансы: то прозвучит забавный голос фагота, чуть ворчливо завершающего фразу, то явно нарочито, дольше «чем надо» длятся удары литавр, то промелькнут легкие замысловатые фигурки скрипок, то удивят внезапные смены динамики. Перед слушателями разворачивается как бы живая сценка быта и в ней — вкус ко всему незамысловатому в жизни, к «обычному», становящемуся в музыке неожиданно поэтичным.

Финалы симфоний — логическое завершение художественного замысла. В их основе лежит жанрово-бытовой материал, но в отличие от менуэтов он не столько образно наглядный, сколько обобщающий: выражение идеи в финалах преобладает над конкретностью изображения. Здесь особенно часто используется форма рондо-сонаты<sup>32</sup>, так как ее возможности отвечают содержанию существу финалов: непрерывность круговращательного движения в развитии только одной основной темы (хотя и с различными эпизодами, дополняющими ее) передает всепобеждающий дух веселья и радости жизни.

---

<sup>32</sup> Эта форма соединяет в себе черты и рондо и сонаты. Напомним, что в рондо различные по музыке эпизоды чередуются с одним и тем же рефреном. Буквенная схема формы классического рондо такова: *А В А С А. А* — рефрен (повторяющаяся тема), *В* и *С* — новые по музыке эпизоды. В рондо-сонате это чередование рефрена с эпизодами сохранено как основа формы, но значительно усложнено за счет черт сонатности, а именно: рефрен здесь может быть истолкован как главная партия сонатной формы, а первый эпизод — как побочная, так как они даны в тонико-доминантовом соотношении. Возникает музыкальная конструкция как в сонатной экспозиции. Существенным же отличием рондо-сонаты от «чистой» сонатной формы является то, что сразу

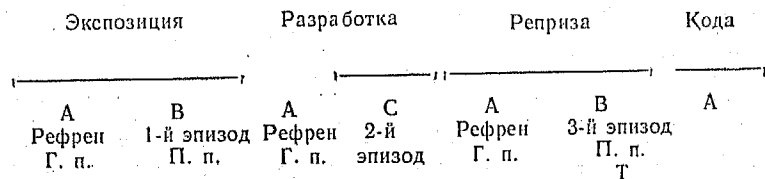
Если и есть в финалах контрасты, то они скорее красочного, внешнего характера. Часто это контрасты неожиданностей (как и в менуэтах): то «вдруг», чуть раньше вновь вступит тема, то неожиданно прозвучит голос в басах оркестра, то внезапно возникнет остановка, пауза и т. п. Во всех этих тонкостях — неистощимый гайдновский юмор и неугомонный задор. Таков типичный облик Лондонских симфоний в целом. Разумеется, в каждой из них типичное проявляется по-своему.

При общности в главном симфонии нескончаемо разнообразны в подробностях. Отличия заключены прежде всего в самих темах. Так, медленные вступления могут быть задумчивыми, но и серьезными, и углубленно-сосредоточенными; могут быть краткими, эскизными и более широко развернутыми. В некоторых сонатных Allegro темы могут быть иногда вовсе нетанцевальными (как в симфониях № 95, 97, 98). Индивидуальный облик симфониям придают и особенности развития (преимущественно в крайних, но и в медленных частях), и оркестровка. Как уже говорилось, Гайдн закрепляет в Лондонских симфониях классический состав оркестра; к примеру, в «Военной симфонии» (№ 100, соль мажор) во второй и четвертой частях неожиданно появляются треугольник, большой барабан, тарелки — нигде больше в Лондонских симфониях нет никаких других ударных инструментов, кроме литавр. Буквально в каждой симфонии слушателей ждут все новые впечатления.

Какой бы ни была каждая из симфоний в деталях, прежде всего она — органичное целостное произведение, в котором дано обобщающее истолкование реальности.

после экспозиции вновь звучит главная партия в основной тональности. Средний, центральный эпизод (С по буквенной схеме) может быть и новым по музыке, и разработочным, как в обычной сонатной форме. Наконец, важнейшим признаком формы рондо-сонаты является возвращение после центрального эпизода музыки не только рефрена, но и первого эпизода, причем изложенного в главной тональности. Это — реприза рондо-сонаты. Обычно завершает форму проведение рефрена, играющего роль коды.

Буквенная схема формы рондо-сонаты:

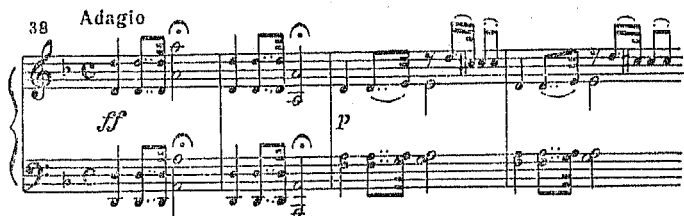


Простое, даже обыденное обнаруживает скрытую значительность и глубину, коллизии одной, отдельно взятой жизни словно поглощаются и растворяются в жизни общей, понимаемой как жизнь народа. Мир видится Гайдну гармоничным в своем многообразии, являющимся для человека источником радости. Утверждению этой идеи и посвящено его симфоническое творчество.

### Симфония № 104, ре мажор (Лондонская)

Симфония № 104 принадлежит к второй серии Лондонских, появившейся в течение 1793—1795 годов<sup>33</sup>. Сравнительно с первыми шестью Лондонскими симфониями в них значительнее контрасты, глубже связи внутри частей и между частями, серьезнее, драматичнее развитие тем, полновочувственнее оркестр. По составу он в общем тот же, что и в первой серии Лондонских, — лишь кое-где добавлены кларнеты (в том числе и в симфонии № 104), — но за счет развитости голосов звучит насыщеннее.

Симфонию № 104 открывает медленное вступление в ре миноре (Adagio). Склад музыки определяется и сильными, подчеркнутыми контрастами (регистров, динамики, интонаций), и по-оперному выразительными, вопрошающе-утвердительными диалогами голосов оркестра:

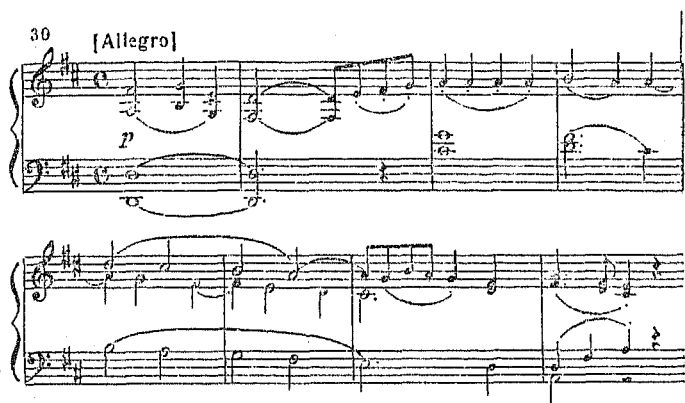


Октавные удвоения возгласов на forte, долгие многозначительные ферматы после них, трепетность «ответов» с секундовыми интонациями (особенно у скрипок), сумеречно-затененная гармония второй низкой ступени в предпоследнем такте (на *pp*) — все говорит о значительности этого вступления. Колорит ре минора временами сгущен

<sup>33</sup> В эту группу входят симфонии № 100 («Военная»), № 101 («Часы»), № 102 (с самой большой в XVIII веке разработкой), № 103 («С тремоло литавр» — пожалуй, особенно популярная, наряду с «Прощальной», симфония Гайдна).

почти по-бетховенски, но Гайдн узнается сразу же, как только Adagio переходит в Allegro: первые звуки главной партии — словно вздох облегчения после вопросительно-напряженного доминантсептаккорда, на котором остановилось вступление. Allegro рождается как результат раздумий и вопросов Adagio и всей своей логикой утверждает столь свойственное Гайдну деятельное отношение к жизни (в которой, несмотря на порой и драматические события, торжествуют свет и радость).

Песенно-танцевальная тема главной партии подобна народной мелодии. В ясности и однозначности ее смысла, в законченности — всё те же черты цельности гайдновского мира:



Тема изложена одними струнными на piano. Лишь в такте 16, в момент тонического каданса, на forte вступает весь оркестр, неся с собой неудержимое веселье и динамичность<sup>34</sup>. Такой прием — соотношение солирующей группы и оркестрового tutti — стал художественной нормой в Лондонских симфониях<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> С момента вступления tutti главная партия переходит в связующую.

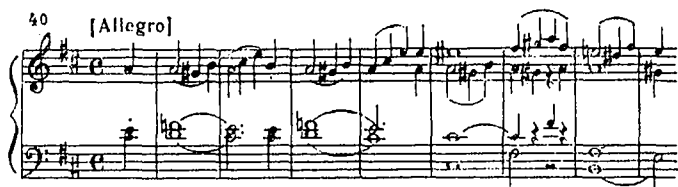
<sup>35</sup> Этот прием обнаруживает исторические связи венской классической симфонии с concerto grosso. Динамичность же, блеск и веселье музыки первого Allegro вызывают в памяти слушателя многие знакомые эпизоды итальянских опер buffa (особенно увертюр и финалов актов). Если к этому добавить, что традиция медленного вступления перед Allegro пришла в симфонию из французской оперной увертюры, то станет очевидным запечатленное в форме зрелых симфоний Гайдна многообразие их истоков, о чем говорилось раньше (см. главу 3).



Как обычно бывает у Гайдна в Лондонских симфониях, главная и связующая партии составляют одно целое. Новые мотивы связующей дополняют музыкальный образ, представленный главной темой, а ее измененные интонации вплетаются в общее тональное движение к ля мажору (тональность побочной партии). Связующая партия намечает будущее разработочное развитие.

В разделе побочной партии экспозиции звучит тема главной партии. Разумеется, это не буквальное повторение ее: изменилась тональность (ля мажор), в ансамбле со струнными теперь поочередно выступают деревянные духовые инструменты (голоса расслаиваются, а не только дублируются), по-иному идет само течение темы (у нее появилось новое мелодическое завершение, введен прерванный каданс, то есть усилены элементы развития, тогда как в главной партии важнее всего было изложение, показ темы).

Содержание экспозиции суммирует заключительная партия. В ней звучат и видоизмененные обороты первой темы, и ритмический рисунок последних тактов побочной партии (с внутренней синкопой  $\text{♪♪} \text{♪|♪♪} \text{♪}$ ), и то же, что и повсюду в экспозиции, противопоставление тембрового звучания оркестра — группового и tutti, и динамического — piano и forte:



Так проявляется синтезирующая роль заключительной партии и вместе с тем главный принцип симфонического мышления Гайдна: непрерывность обновления при единстве тематического материала.

Мотивное развитие в разработке сжато, кратко (разработка меньше экспозиции), но очень интенсивно. Главная мысль проходит через «испытание минором»: в тональном плане разработки минорные тональности преобладают (си минор, ми минор, до-диез минор и после ми мажора вновь ми минор и си минор перед доминантовым органичным пунктом ре мажора в предприимчивых тактах). Из темы главной партии извлечен мотив, способный стать

и вопросительно-неуверенным, и настойчивым, грозным (см. такты 3—4 темы главной партии). Он и оказывается движущей силой разработочного развития, выражая все новые стороны содержания Allegro.

В разработке три небольших раздела. В первом и третьем преобразуется мотив главной партии, второй раздел вырастает из ритмических и мелодических элементов заключительной партии (ср. рисунок мотивов в примерах № 40 и 41:

41 [Allegro]

На основе вычлененного мотива рождается новая мелодия: здесь представлены оба важнейших принципа разработки — «анализ» темы (ее элементы берутся порознь, отдельно) и «синтез» (образование из этих элементов качественно новой темы).

Десять тактов второго раздела, в до-диез мижоре, вносят в содержание Allegro лирическую трепетность. Тема звучит «монологично», и это еще больше отличает ее от всего окружающего: мелодию играют одни первые скрипки, вторые скрипки и альты аккомпанируют.

Но, как и повсюду, Гайдн «не дает себе воли»: изложив мелодию, он ее оставляет; вновь появляются мотивы главной темы, начинается третий, кульминационный раздел разработки. Последование трех этапов в этой разработке — как бы сопоставление разных «планов» содержания: действенного (первый и третий) и лирически-отстраненного (второй раздел). К концу разработки первый мотив главной темы Allegro обрел упругость, он словно вышел из развития с новыми силами, окрепшим, активным. Так разработка преобразует танцевально-

бытовой материал, драматизирует, содержательно углубляет.

Реприза Allegro убедительно показывает, что этот раздел сонатной формы был для Гайдна утверждением начальной мысли, но в ином качественном значении. Развитие здесь продолжено, и хотя оно в отличие от разработки уже не пресображает тему столь существенно, но несет с собой немало неожиданностей, обновляющих знакомый образ. Затаенно, выжидательно звучит небольшой фрагмент разработки (с секундовым мотивом из главной темы) в связующей партии; таинственно-юмористически — трехтактовое *pizzicato* струнных на *pp* перед побочной партией. И она стала несколько иной: ее освежают и имитационная «игра» мотива в первых тактах (переключки двух гобоев и скрипок), и сжатие двух восьмитактовых предложений (как было в экспозиции) в одно десятитактовое, и перемещение контрапунктирующих голосов. Своя находка есть и в заключительной партии. Значительно сокращенная, она также вобрала в себя разработочные элементы: в *tutti*, вторгшемся в прозрачное звучание первого раздела заключительной, непрерываемо утверждающе повторен секундовый мотив главной темы. Этим завершается его многообразное превращение, начатое в разработке. И когда в последних тактах Allegro весь оркестр с трубами, валторнами и литаврами провозглашает ре-мажорное трезвучие (ему отведено целых пять тактов), это воспринимается как ответ на ре-минорные возгласы вступления к Allegro. Музыкально-смысловая переключка имеет и конструктивное значение, уравнивающая, полностью завершая первую часть.

Вторая часть — соль-мажорное Andante — чисто гайдновская созерцательная лирика. В неторопливом течении музыки композитор дает почувствовать каждую деталь: невозможно не оценить великолепного мастерства, с каким это Andante сделано. Созерцательная настроенность и эстетическое осмысление услышанного сливаются воедино, рождается объективный образ, словно наблюдаемый со стороны. Все разделы сложной трехчастной формы<sup>36</sup>, в которой написано Andante, содержат в себе что-то

---

<sup>36</sup> Сложная трехчастная форма представляет собой развернутую композицию, в которой первая часть написана в простой двух- или трехчастной форме. Остальные части — средняя и реприза — не являются по форме более сложными. Средняя часть — либо развитие изложенной вначале темы, либо новый эпизод. Реприза может быть полной и сокращенной, точной и измененной.

новое по отношению к начальной, экспозиционной мысли — развитие не прекращается вплоть до самых последних тактов. Оно преимущественно вариационное, по временами с вариационностью соединяются и приемы разработочные в своей основе. Непрерывность развития дает возможность расширить диапазон настроений — от легкой грусти до беспечной радости, от серьезной задумчивости до патетики, от взволнованности до умиротворения. Все смены оттенков происходят в развитии лишь одной темы — ничто «извне» в форму *Andante* не проникает. Драматургия этой композиции выявляет устремление к умиротворенному состоянию: патетическая кульминация части приходится на первую половину среднего раздела, а затем напряжение падает и истончается, вся реприза овеяна спокойствием созерцания, в ней есть моменты возвышенные и нежные, но все неизменно светло и безмятежно. Логика тональных соотношений служит тому же. Поначалу мажор постоянно окрашен минором (как и в разработке первой части). Сама тема затенена минорной краской — первый же ее оборот включает прерванный каданс (ми-минорное трезвучие) во втором такте:

Andante

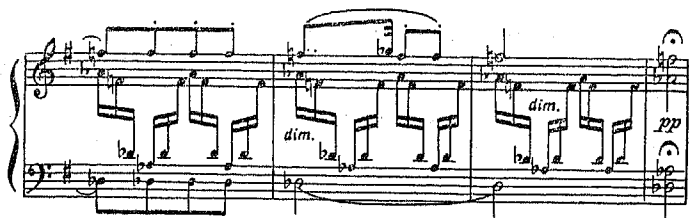
The musical score consists of two systems of piano music. The first system is labeled '42' and 'Andante'. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody in the right hand begins with a piano (*p*) dynamic and includes a phrase that ends with a half note G4, which is part of a suspended cadence. The second system continues the piece, showing a dynamic shift to forte (*f*) and then back to piano (*p*). The music concludes with a final cadence in the bass line.

Но все минорные моменты и эпизоды — лишь тени; они вскоре рассеиваются, развитие идет к утверждению мажорности и в самой теме, и в развивающих разделах, и в *Andante* в целом. Есть еще одна особенность в этой части — ее тонально-гармонические «вольности». Это не касается более или менее строгого главного, общего

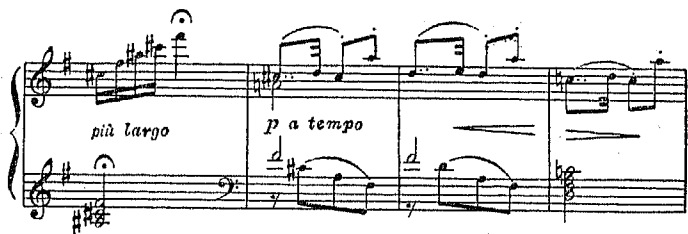
плана: так, в средней части Andante тональное развитие следует по близким тональностям (соль минор, ре минор, си-бемоль мажор, соль минор, ре мажор, подводящий к репризе). Свободой же отмечено варьированное изложение репризы. В повторном проведении начальной темы, в тот момент, когда в экспозиции было дано расширение с долгой остановкой на субдоминантовом трезвучии (до мажор), теперь субдоминанта появляется в минорном варианте, а дальнейшее секвентное смещение мотива верхнего голоса приводит к ре-бемоль-мажорному трезвучию (с фермой). Все звучание приглушено (*p* и *pp*), и этим еще больше отмечена необычность подобной свободы (ср. примеры 43 а и б):

43 а [Andante]

6 [Andante]



Чтобы возвратиться в главную тональность, введены восемь тактов — словно «поиски» тональной основы, движение на ощупь, через трезвучие, секстаккорды, не принадлежащие соль мажору, но постепенно к нему приходящие.



Вместе со сменами темпа (*Più largo*, *a tempo*, *più largo*) это создает впечатление импровизации, авторского высказывания (такого необычного в строгих рамках классической симфонической формы!). Но эта «личная нота» тут же отстраняется: восстанавливается соль мажор, на *ff* вступает почти весь оркестр, течение музыки вновь обретает плавность и размеренную постепенность. Теперь-то и звучит «настоящая» реприза темы («реприза репризы») Мысль, вначале словно заблудившаяся в неожиданных гармонических и тональных поворотах, возвращается в свое первоначальное русло. «Правильная» реприза (и с той же долгой, но тихой вершиной на субдоминанте, что

и в первой части *Andante*) полностью уравнивала форму, на короткое время как бы «потерявшую» свою верную направленность. Двенадцатитактовое же заключение (вместо пятитактового в первой части формы) безоговорочно утвердительно. Во всем этом — логика доброго мудреца, с улыбкой взирающего на человеческое существование, на порывы и неизбежные заблуждения и сознающего силу воздействия закономерностей жизни.

Средняя часть *Andante* — область «серьезного». Два ее раздела — в соль миноре и в си-бемоль мажоре (с паузой всего оркестра между ними) — две фазы жизни темы. В обеих она приходит к вершинным точкам развития, обогащенная имитациями и контрапунктирующими головами. Патетический ре минор (в соль-минорном первом разделе), когда вступает и весь состав оркестра, дает драматический поворот развитию. Но уже через четыре такта воцаряется си-бемоль мажор. Мелодические линии «распрямляются», устремляются вверх и наконец растекаются в фигуративных узорах — патетика кульминационной вспышки приглушена, волнение улеглось. Новая фаза развития, почти не выходя за границы мажора, подводит к доминанте главной тональности — мягко, на *riano* начинается реприза. Варьированная мелодически и ритмически, поддержанная нежным голосом флейты, главная тема приобрела более прихотливый характер, смягченный и выветленный. Казалось бы, сказано все, осталось только еще раз напомнить первоначальную мысль. Но тут-то и входит в музыку *Andante* свободный в тонально-гармоническом отношении и по форме выражения эпизод, о котором только что шла речь. Он так же неожидан, как «военный сигнал» трубы во второй части симфонии № 100, как удар литавр в медленной части симфонии № 94 («Сюрприз»). Только эта неожиданность более тонкого свойства — она не ошеломляет, но чуткий слушатель обязательно заметит в ней добродушное лукавство, которое было так свойственно Гайдну.

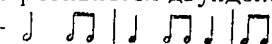
Менуэт написан любовно, с неистощимой фантазией и юмором. Несколько неуклюжая простоватость народного танца (первая часть сложной трехчастной формы) сменяется плавным и грациозным австрийским лендлером в трио (средняя часть). Неожиданный переход из ре мажора в си-бемоль мажор освежает колорит <sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Звук *re*, основной тон тонического трезвучия, переосмыслен как терцовый тон си-бемоль-мажорного трезвучия. Обыграв оборот *re*—

Как обычно, первую тему играет весь оркестр. Ее индивидуальность — в подчеркнутости затактов: они выделены и динамически (*sf*), и штрихами (удлинены лигами после предыдущего *staccato*), и гармонически (либо субдоминанта, либо двойная доминанта на тоническом басу):



Раскачивающийся, будто «вспревалку», бас у виолончелей и контрабасов (октава *ре — ре*) имитирует приемы народной музыки и придает характер терпкости и простоватого юмора этой теме. Но есть и еще одна, более тонкая деталь в первой части менуэта: начальный восьмитакт тут же повторен почти в точности. В этом «почти» и заключено главное. *Piano* вместо *forte*, сняты *sf*, сняты деревянные духовые (кроме флейты и одного гобоя), трубы, литавры. Сохранив свои контуры, тема звучит как эхо. Перед слушателем прошли словно два взгляда на одно и то же — вблизи, отчетливо, и издали, в дымке.

Средний раздел и реприза менуэта (до трио) перебиваются новыми красочными нюансами. Си минор первых тактов отгненен семь раз повторенным доминантсептаккордом *ре* мажора; трехдольность перебивается двухдольностью (см. ритмический рисунок —  и т. д.); на протянутую октаву валторн вдруг насланяются малосекундовые интонации скрипок, взятые из темы, но оминоренные. Еще тоньше письмо Гайдна в репризе менуэта. Вместо повторной шестнадцатитактовой

*фа*, Гайдн добавляет *си-бемоль*, и новая тональность вступает в свои права. При возвращении основной части менуэта (*da capo*) *ре* мажор подготавливается десятитактовой связкой — модуляцией.



структуры в теме здесь новое продолжение и заключение в одном построении. И тут одна неожиданность следует за другой. То генеральная пауза «не вовремя», то шутовская трель на доминантсептаккорде с *crescendo* (от *p* к *f*), то четырехкратно повторенный каданс. Казалось бы, в этом нет ничего особенного. Однако «секрет» Гайдна и заключается в умении так преподнести слушателю самое простое, что оно вдруг заиграет новыми красками.

Трио звучит легко, прозрачно. Тембры гобоя и фагота (как и октавные басы менуэта) привносят в него черты народного музицирования. Тема гибко вьется, подражая круговым движениям танца (лендлера):



От начала до конца трио выдержано в приглушенных тонах: в противоположность собственно менуэту оно звучит однопланово, без тех неожиданностей, которыми Гайдн удивляет слушателя. Но в этом есть своя прелесть — трио чарует тонкими интонационными подробностями и затененностью колорита.

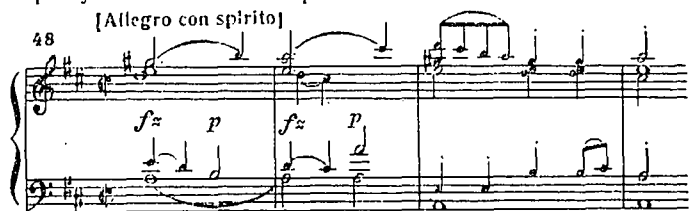
Финал симфонии вырос из подлинно народной чешской мелодии<sup>38</sup>. Она звучит и в главной, и в побочной партиях, ее развитие продолжается до последних тактов всей формы. Веселая, увлекательная, танцевальная по своему складу, она изложена так, что ее народное происхождение сразу же очевидно. Виолончели и контрабасы тянут тонический бас — по типу волыночного (его удваивают валторны), первые скрипки играют мелодию:



<sup>38</sup> Финал написан в сонатной форме, как в первое Allegro этой симфонии.



Уже второе изложение дает новый вариант темы: к мелодии присоединился подголосок (вторые скрипки), а к подголоску в свою очередь еще один подголосок (альты). Такое полифоническое развитие, с имитациями, с контрапунктирующими голосами, дублировками и переключками оркестровых инструментов, захватывает и область связующей и побочной партий. Порой дополнительные голоса оказываются на первом плане, а главная тема становится контрапунктом. Так построена побочная тема:



Подобные эпизоды чередуются с гармоническими. Эти переходы ясно очерчивают моменты нового в форме. Так выделена и вторая тема в конце побочной партии. В динамичный поток музыки финала она вносит эмоциональную разрядку (особенно благодаря минору):



Вторая тема побочной партии аналогична лирическому второму разделу разработки первого Allegro и воспринимается как напоминание о лирическом тоне музыки, объединяющем всю симфонию.

Заключительная партия в полной мере возвращает динамичность и оживление вместе с танцевальными ритмами. «Круговорот» движения, в котором мелькают интонации главной темы (в уменьшении), словно поглощает напевную тему и ведет к разработке. Тональный план ее изменчив, но примечательно, что к концу закрепляется си минор — тональность, с которой началась вторая тема побочной партии. Голоса оркестра, будто образуя фигуры калейдоскопа, подхватывают различные интонации тем экспозиции — и самый индивидуальный, начальный оборот главной темы, и ритм ее третьего такта

(♩ ♩ ♩ ♩ | ♩), и гаммообразное движение восьмью из побочной темы, и короткую энергичную попевку связую-

щей (♩ ♩ ♩ ♩ | ♩) Генеральная пауза отделяет новый, предрепризный раздел разработки: в нем расширенно воспроизводится вторая тема побочной партии, подтверждая неслучайность ее появления. И поскольку этот раздел изменяет весь тон звучания, к тому же переходя к минору (довольно) далеким тональностям — до-диез минору, фа-диез минору), то реприза ожидается как нечто необходимое для восстановления «равновесия», для разрешения.

Оригинально начало репризы: доминантсептаккорд фа-диез минора прерванным оборотом переходит в ре-мажорное трезвучие (VI ступень), которое превращается в тонику главной тональности. Как и в первом Allegro, реприза заметно изменилась, особенно разделы побочной и заключительной партий. Если в экспозиции вторая тема побочной проводила грань перед заключительной, то здесь она, напротив, соединяет обе партии в волну непрерывающегося развития. Снова, как и при переходе к репризе, «помогает» прерванный каданс: вторая тема, вместо того чтобы разрешиться в тонику трезвучия ре мажора, пресекается доминантовым терцквартаккордом ля мажора, равным терцквартаккорду двойной доминанты главной тональности. Вся область заключительной партии становится словно новой разработкой. Расширенная масштабно, динамично устремленная, она почти утратила свою заключающую функцию, став драматургической подготовкой коды.

Кода — кульминация и финала и всей симфонии одновременно. В последний раз звучит здесь народно-танцевальный напев главной партии финала. Радость торжествует безраздельно: гудят контрабасы, вступают с аккордами валторны и трубы; у литавр — многотактовое тремоло. После того как отзвучал финал, особенно явственными становятся связи частей симфонии: родственны друг другу первые темы крайних; дух народного танца пронизывает менуэт и финал; все объединено общностью художественных приемов, обращением с тематическим материалом. Воззрения автора, его стиль и техника находят в стройном единстве и гармонии.

### ЖАНР СТРУННОГО КВАРТЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ ГАЙДНА

В обширной области инструментальной музыки венских классиков особое место занимает струнный квартет. Как вид камерной музыки<sup>39</sup>, он отличен и от симфонии, и от разнообразных концертно-виртуозных жанров (как сольных, так и ансамблевых).

Четыре участника классического струнного квартета образуют однородное по звучанию, монолитное целое. Каждый из них в принципе равноправен со всеми остальными, каждый способен и готов «на равных» вести совместную музыкальную беседу. Условия такого темброво однородного ансамбля струнных не предполагают виртуозности, которая в той или иной мере является свойством концертного жанра; это отличает квартет и от клавирной (фортепианной) и от скрипичной сонаты. Они же отграничивают его и от симфонии: оркестр симфонии разнообразен по тембру, что очень важно для драматургического

<sup>39</sup> Под «камерной» понимается музыка для небольшого состава исполнителей, по своему стилю не предназначенная для широкой концертной эстрады. Слово «камерный» (от итальянского «сапегга», то есть «комната») определяет и условия жизни этой музыки (небольшое помещение, порой комната в доме любителей искусства, малое количество слушателей), и особенности содержания и стиля. Камерная музыка предполагает углубление в лирическую, психологическую, философскую сферу образов. Ее выразительные средства и более экономны, и более тонки, детализированы, чем в концертных жанрах. Такое разграничение жанровых признаков складывалось еще со времен Возрождения — понятие «камерная музыка» применимо к небольшим по масштабам вокальным произведениям XVI века. В процессе дифференциации жанров инструментальной музыки у венских классиков определился камерный жанр как особый вид инструментализма.

процесса в музыке; оркестр, благодаря массе инструментов, полноте звучания, способен придать и широту, и масштабность высказывания, он обращен к большой аудитории слушателей. Поэтому симфония больше склонна к широте и обобщенности содержания, квартет же — и к особой углубленности, и к детализации, индивидуализации его. Все четыре голоса струнных инструментов — на виду, все отчетливо слышны. Они могут сливаться в единые по звучанию аккорды — в полном согласии со сложившейся классической гармонией, которая базируется на четырехголосии. Но они могут быть и вполне самостоятельными в мелодическом отношении, полифонически развитыми — тогда рождаются музыкальные образы особенной интеллектуальной или психологической углубленности. Каждая деталь — интонация скрипки, виолончели, альты, их штрихи и динамические нюансы, соединение этих компонентов, неожиданное маленькое соло или, наоборот, компактная звучность всех вместе — всё особенно значимо.

Язык квартета не прост. Для слушания этой музыки необходимо особенно чуткое внимание: ее ткань непрерывно изменчива, линии кратки, они то сложно переплетены, то едва намечены. Неудивительно, что в XVIII веке такого рода произведения музыканты исполняли либо только для себя, без слушателей, либо приглашая лишь избранных<sup>40</sup>. Чтобы в должной мере оценить квартет, необходимы и музыкальная культура и тонкая восприимчивость.

Венские классики утвердили квартет как жанр чрезвычайно серьезный, с возвышенно-духовным содержанием, способный выразить глубинное течение мыслей со всеми их сложными и неожиданными аспектами. Конечно, в классическом квартете нашлось место и жанрово-бытовым образам, но они здесь играют далеко не главную роль. Кроме того, эти образы представлены иначе, чем в симфонии: или более тонко, или более остро, характерно,

---

<sup>40</sup> Тенор Келли, исполнитель партии дона Базилио в «Свадьбе Фигаро» Моцарта, рассказывает в своих воспоминаниях о квартетной игре в доме композитора С. Стораче в один из дней 1786 года. В ней участвовали Гайдн, Моцарт и композитор Д. Диттерсдорф со своим учеником Я. Ванхалом. Вряд ли когда еще такие музыканты объединялись для исполнения музыки! Слушателями были лишь хозяин дома, его сестра Нэнси Стораче, певица, композитор Д. Панзиелло и поэт, аббат Касти. В такой атмосфере «жили» струнные квартеты Гайдна и Моцарта.

или более лирично. В квартете гораздо меньше, чем в симфонии, ощутимы и связи с оперой, то есть с тем, что вызывает у слушателя более или менее конкретные ассоциации. Эта чистая музыка способна выразить музыкально-интеллектуальные замыслы. Значительность содержания, отход его от бытовой «легкости» обусловлены в квартете, как и в симфонии, появлением и утверждением разработочного развития в Allegro и кристаллизацией четырехчастного цикла с закономерной последовательностью частей. Это возвысило квартет над всеми видами бытовой музыки, придало его облику «классичность».

С технико-музыкальной стороны квартет закрепил роль новой полифонии, которая возникла на основе сложившейся тогда классической гармонии. Такая полифония опиралась на гармонические закономерности, и это отличало ее от старинной полифонии. Сочетание индивидуально развитых голосов и строгой логики классической гармонии — отличительная черта всего стиля венской классики, но в квартете с его обязательным четырехголосием выявилась особенно отчетливо.

В 1755 году Гайдн написал свой первый квартет (еще не получивший такого названия), в 1790-е годы — лучшие зрелые произведения этого жанра. Последний, оставшийся незавершенным струнный квартет op. 103 (№ 83 по сквозной нумерации) композитор писал в 1803 году. За период немногим более сорока лет квартет в его творчестве проделал путь от чисто бытового назначения жанра до профессионального с только ему присущим обликом и стилем. Начиная с 1771 года через каждые несколько лет появлялась новая серия его квартетов, состоящая обычно из шести произведений. Ранние (квартеты 1760-х годов) представляют собой только поиски; в них было то пять частей (как в дивертисментах), то три, а то и две. Четырехчастность утвердилась с квартета № 17. Не установился и порядок частей. Темы были малоиндивидуальны, фактура совсем проста, движения голосов скованны, первая и вторая скрипки нередко звучали в октаву, разработочное развитие почти отсутствовало. Однако уже в них дух новой музыки очевиден: это демократизм, живость тематики, иногда буффонность, юмор; в стиле — стремление к оживлению голосов и к их слитному звучанию; наконец, так любимые Гайдном неожиданности — динамические, мелодические, фактурные.

Значительный сдвиг обнаруживается в квартетах оп. 17 и 20, написанных соответственно в 1771 и 1772 годах, когда во все произведения Гайдна проникает патетический строй чувств. В квартетах, как и в клавирных сонатах, это проявилось еще больше, чем в симфониях. Мелодии первых и третьих частей напряженно-взволнованны, все внимание обращено на их выразительность и красоту. С этим связана необычность темпов первых частей — в оп. 17 в четырех из шести — *Moderato*, в одном — *Andante*. Видимо, поэтому в них складывается такая последовательность частей: *Moderato*, менуэт, *Andante*, финал. Менуэты здесь то ярко лирические, то неожиданно терпкие. Одному из менуэтов — в оп. 20 № 4 — дан даже подзаголовок «а ла зингаресе», то есть «по-цыгански»<sup>41</sup>. Финалы же обычно задорны, искристы, полны жизнерадостности.

По-прежнему господствует первая скрипка, но остальные голоса уже обнаруживают стремление к большей значимости. Активнее всего ансамблевые голоса в финалах, где солирование сведено к минимуму.

Следующий этап — квартеты оп. 33, так называемые «Русские»<sup>42</sup>, законченные в 1781 году. Они послужили образцом для Моцарта, создавшего вскоре свои знаменитые шесть квартетов, которые посвятил Гайдну. Оп. 33 отличается большей углубленностью мыслей, но строй чувств в нем спокойнее, уравновешеннее, чем в оп. 17. Особым признаком этих квартетов являются «*Scherzandi*» вместо менуэтов<sup>43</sup>. Примечательно, что в финалах утверждается форма рондо, тогда как прежде квартет у Гайдна нередко завершала «ученая» fuga.

В квартетах начала 1790-х годов (оп. 64, 71, 74) утверждается развитый к в а р т е т н ы й с т и л ь, где все голоса живут своей жизнью, сливаясь в стройно организованное целое. Преобладает классический тип цикла с *Allegro* на первом месте, с медленной частью на втором и менуэтом на третьем. Квартет и теперь остался для композитора областью исканий. Если в Лондонских сим-

<sup>41</sup> Это один из примеров проникновения венгерской музыкальной тематики в произведения Гайдна.

<sup>42</sup> Название объясняется посвящением их великому князю Павлу (будущему императору России), который в 1781 — начале 1782 года жил в Вене. Его жена брала уроки клавирной игры у Гайдна.

<sup>43</sup> Это первые случаи появления скерцо в сонатном цикле; значительно позднее скерцо проникнет в симфонии — у Бетховена. Впрочем, скерцандо Гайдна по характеру музыки еще не отличаются существенно от менуэтов.

фониях сложился единый тип симфонии, то каждый из квартетов (как и каждая фортепианная соната) прежде всего индивидуален. По сравнению с симфониями особенно много значат детали, часты переходы от одного настроения к другому или к сменам их оттенков. В квартете не всегда есть и та у равновешенность контрастных образов, которая отличает симфонии: вся композиция в целом иногда остается словно бы незамкнутой, недоговоренной. Но и наоборот, есть квартеты с еще более ясно, чем в симфониях, выраженной единой линией развития от первой к последней части цикла.

Многобразны и темы квартетов. Среди них есть эмоционально яркие, предвещающие романтиков; есть и строгие, мелодически сдержанные, и «галантные», узорчатые; и фольклорные, и моторные, интонационно сглаженные.

Восемьдесят два квартета Гайдна — это богатая мыслями и музыкальными находками область творчества, где композитор раскрыл себя, быть может, многограннее и тоньше всего. И то, что он в них выразил, оказалось чрезвычайно ценным для последующей эпохи.

Подлинно совершенными образцами жанра у Гайдна справедливо считаются квартеты ор. 76 (шесть произведений, № 75—80) и ор. 77 (два квартета, № 81 и 82).

### Квартет № 76, ор. 76 № 2, ре минор

Среди восьми последних квартет № 76 выделяется и минорной тональностью и особой последовательностью развития художественной идеи от одной части к другой.

Внешне традиционный, цикл этого квартета необычен смысловыми связями своих частей. Первая и вторая дополняют друг друга как две контрастные стороны внутреннего мира человека: драматически взволнованное *Allegro* и гармонически уравновешенное *Andante*. Менуэт, минорный, сумрачно звучащий, несет в себе нечто холодное, равнодушное к человеческим страстям: контраст такого рода неожидан у Гайдна. Неудержимое веселье, торжествующее к концу финала, — это сама радость жизни, это то, что соединяет людей вопреки всем индивидуальным горестям и тревогам. Таким образом, путь к финалу здесь иной, чем в Лондонских симфониях. Если там он более «прямой», определенный уже первыми *Allegro*, то в квартете ре минор этот путь осложнен много-



сторонними контрастами: первой и второй частей между собой, их обеих — с третьей и, наконец, менуэта и финала. Финал любой Лондонской симфонии естествен и закономерен, с неизбежностью вытекая из всего содержания; подобный же финал возникает как бы в противовес и бурным порывам Allegro и тревожащей сумрачности ре-минорного менуэта. Аналогий такому циклу у Гайдна нет не только в симфониях, но и в квартетах зрелых лет<sup>44</sup>.

В основе Allegro две темы — в главной и в побочной партиях. Патетическая, полная раздумья главная, изящная, женственная и мягко-распевная побочная говорят о внутренней жизни, о мыслях и чувствах индивидуальных. И потому при всем контрасте их соединение в развитии естественно — интонации главной темы сопровождают течение побочной, имитационно проходя во всех остальных голосах:

50<sup>a</sup> Allegro

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

<sup>44</sup> Квартеты ранних периодов творчества еще не могут рассматриваться как единые концепции, в них больше спонтанности.

6 [Allegro]

The first system of the musical score consists of two measures. The top staff is for the violin, starting with a forte (*f*) dynamic. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a slur over the first two measures. The bottom staff is for the piano, with a long note in the first measure and a shorter note in the second measure.

The second system of the musical score consists of two measures. The top staff is for the violin, featuring a trill (*tr*) in the second measure. The bottom staff is for the piano, with a series of eighth notes in the first measure and a series of eighth notes in the second measure.

Сама тема главной партии, как это бывает нередко именно в квартетах (и в фортепианных сонатах), неоднородна: движение нисходящих квинт в среднем и нижнем регистре у скрипки<sup>45</sup> дополняется широко распетой фразой восходящего направления. Серьезность, патетика и сердечность, твердость и мягкость соединены вместе, в один образ, воплощенный темой. Квинтовые интонации дальше проходят через всю первую часть, лишь изредка умолкая. Они то выступают как основное зерно темы, то уходят в средние голоса или в виолончельный бас; соединяются с иными интонациями, имитационно проводятся в двух голосах; в разработке (в начальных тактах) превращаются в восходящие, а затем и в уменьшенные кварту и квинту. Непрерывное интонационное развитие всех голосов свидетельствует о зрелом квартетном стиле. Оно рождает ощущение многозначности музыкального образа в его динамике.

Изменчивость своей природы обнаруживает сразу же и

<sup>45</sup> Квинты в главной партии послужили основанием для утвердившегося за этим квартетом названия «Квинтен-квартет»

второй элемент темы главной партии. В расширенном повторном ее изложении новые детали — несколько раз повторенный короткий форшлаг, staccato, секвентный подъем в высокий регистр — придают звучанию легкость, а самой теме оттенок беспечности.

Особенностью сонатной формы этого квартета является отсутствие связующей. Главная партия завершается полным кадансом в ре миноре, и после короткой паузы сразу в фа мажоре начинается побочная партия. Такая конструкция формы почти не встречается в классической симфонии, но в квартетах Гайдна отступления от установленной схемы неоднократны. Изменения в главной партии, перинтонирование ее темы служат подготовкой побочной, но совершаются они очень быстро, на коротком временном промежутке (уже в такте 8 Allegro). Эта быстрота изменений — также особенность квартетного стиля как стиля камерного.

Образ же побочной партии дан не только в двойном аспекте, но и как внутренне контрастный. Идилличная лирика начала неожиданно обращается своей драматической стороной: вторгается фа минор («прорыв» в побочной партии), появляется бурная фигуративно-пассажная мелодия с патетическими трелями (у первой скрипки) и вслед за тем — квинтовый ход из главной темы (у второй скрипки), тут же «расширяющийся» до сексты (см. пример 51).

Но после «прорыва» вновь возвращается мажор, и с «буквальной» точностью повторяются четыре с половиной такта начальной темы побочной партии. Состояние умиротворенности и покоя закрепляет небольшая заключительная партия (собственно, вся она состоит из каденционных оборотов в фа мажоре).

Соль-минорное начало разработки после фа мажора экспозиции — еще один ладовый контраст и вместе с тем светотеневой эффект. (В разработке их встретится еще немало.) Хотя по количеству тактов она невелика (42 такта, тогда как в экспозиции — 56), но так насыщена развитием, что диапазон содержательных оттенков кажется удивительно широким. Спады и подъемы, минор и мажор, игра тембров и регистров — изменения непрерывны. И в них — то волнение и трепет, то сила, суровость и драматизм, то настороженность и ожидание, то неопределенность, то устремленность.

И когда в репризе звучит целиком более просто, чем в разработке, изложенная первая тема, она восприни-

51 [Allegro]

мается как ясное утверждение главной мысли, словно некая опора. Но дальнейшее течение репризы ведет к нарастанию взволнованности и тревоги. Решительно преобладает ре-минорная тональность и начальная интонация ее темы. Тема побочной партии растворилась и «подчинилась» главной. Ее начальный мотив проходит только лишь как краткое напоминание о светлом образе экспозиции. Allegro завершает бурная кода — кульминация всей части. Сплетизируя все основные тематические элементы экспозиции (главной, побочной и заключительной партий, «прорыва» в побочной), кода сгущает драматизм Allegro, доводя его до самого высокого уровня в последних тактах. После этого контрастность Andante выступает особенно очевидно. Но дело не только в этом: динамичность заключения Allegro словно предполагает гармоничность следующего этапа развития в цикле.

Ре-мажорное *Andante* — целостный образ, светлый и созерцательно-спокойный. Сложная трехчастная форма второй части пронизана вариационностью, а это, как всегда у Гайдна, открывает возможности тонких изменений оттенков при неизменности существа образа. Преобладающий тембр — скрипка в ее светлом высоком регистре. Простоте основной темы соответствует простота ее фактуры и несложность структуры (период повторного строения).

52 *Andante o più tosto allegretto*

The musical score shows four staves. The top staff is for the first violin, with a vocal line labeled 'mezza voce' and 'len.'. The second and third staves are for the second violin and viola, both marked 'pizz.'. The bottom staff is for the cello and double bass, marked 'p' and 'pizz.'. Dynamics include 'fz' (forzando) and 'p' (piano). There are also trill markings 'tr' and accents.

Мажор нежно оттенен минорными красками среднего раздела. Тонкий интонационно-гармонический штрих найден при переходе к ре мажору репризы: фа-диез-минорная терция ля — фа-диез (терция и основной тон тоники) переосмыслена и истолкована как тоническая в ре мажоре (III и V ступени трезвучия). Такие оттенки особенно свойственны камерному жанру, они требуют чуткого вслушивания, и в них — прелесть этой музыки. То это чуть измененная линия мелодий при повторении, то ритмический вариант, то фигуративная узорчатость, оживившая средние голоса. Отсюда и разнообразие эмоциональных оттенков, которые снимают впечатление кажущейся статичности музыки.

Менуэт ре-минорного квартета известен под названием «Менуэта ведьм»<sup>46</sup>. Конечно, сейчас оно не принимается всерьез. Жестковато, холодно, «оголенно» звучит тема в октаву у скрипок, а на такт позже, также в октаву,

<sup>46</sup> Как и все остальные названия в зрелых произведениях Гайдна, оно дано не автором.

вступают альт и виолончель. Первая часть менуэта написана в форме канона:

53 Allegro, ma non troppo

Менуэт без традиционных мягких «приседающих» окончаний фраз, без задержаний, в полифоническом изложении, конечно, необычен. Это и вызывало представление о некоей «злой» сущности его образа. Контрастность менуэта всему окружающему еще отчетливее выступает с началом трио. Впервые в этом квартете здесь устанавливается ре мажор, хотя вскоре ре минор еще даст себя знать снова — во втором разделе трио. Основной наигрыш первой скрипки, уходящей в высочайший регистр, по духу народный. Трогательный своей наивной простотой, он не лишен и изящества:

54 [Allegro, ma non troppo]  
Trio



И все же в ритмически равномерно пульсирующих аккордах сопровождения слышится тревога. Трио двойственно, как и другие темы квартета (вспомним первое Allegro).

Драматическое переосмысление менюэта для Гайдна — не частый случай. Аналогия возможна только с Моцартом, у которого подобных примеров немало.

Финал квартета утверждает истинно гайдновский образ радости и торжества жизни отнюдь не сразу, не с первых звуков, а в процессе развития его. Сама его тональная логика показывает это — ре мажор воцаряется в финале к концу репризы сонатной формы.

Главная партия финала выделяется в ряду многих других танцевальных тем Гайдна колоритной деталью — IV высокой ступенью в миноре. В мелодической линии при этом образуется интонация увеличенной секунды (фа — соль-диез):



Терпкость ладового колорита, прихотливость ритма (♩ | ♪ ♪ ♪) и штрихов (чередование staccato и legato) при очень быстром движении придают теме острую харак-

терность. Это как бы особое видение народно-танцевального, больше индивидуальное, чем всеобщее <sup>47</sup>.

Мажорная побочная партия имеет также свои индивидуальные черты (хотя ее тема и не так характеристична, как тема главной партии). Она построена на широких скачках (квинта, септима через октаву вниз), ритмически упруга (состоит из затактовых мотивов) и тем самым вносит новые штрихи в музыкальный образ финала:

56 [Vivace assai]

Очень сжатая разработка (в ней всего 54 такта, тогда как в экспозиции без учета указанных автором повторений в главной партии — 101 такт) выдержана в миноре. Вся фактура подвижна; изменчивы функции голосов, постепенно ширится общий диапазон звучаний. То в одном, то в другом голосе мелькает интонация увеличенной секунды, возвращая слух к главной теме, от которой в разработке сохранились лишь отдельные мотивы. Особенно напряженно звучит предыкт к репризе, где на «обычный» доминантовый бас наслаивается доминантовый нонаккорд, а мелодия обострена скачком на уменьшенную септиму

<sup>47</sup> Особые оттенки в использовании лада встречаются и во второй части симфонии № 103 ми-бемоль мажор. Всё же в теме этого квартета больше подчеркнута неповторимость, своеобразие, которые композитор не столько сглаживает, сколько акцентирует и обыгрывает.



(дважды повторенным). И поэтому так же, как в первом Allegro, появление главной темы в репризе в своем целостном виде стало как бы результатом развития, хотя она еще и звучит в ре миноре. Теперь, после восстановления темы, прежде утратившей свою целостность, следующим этапом оказывается ее мажорный вариант (второе проведение главной темы). Ре мажор утверждается окончательно. IV высокая ступень в мажоре вносит еще один ладовый оттенок — не напряженности (как в миноре), но яркости. Дразнящий слух *соль-диез* повторен дважды, но дальше мажор уже звучит в своем натуральном виде. Угловатость темы сглаживается; в коде ее интонации и вовсе растворяются в триольных фигурациях. Теперь общее преобладает над индивидуальным, подчиняет его себе. Победа мажора, снятие острохарактерного оттенка темы, вовлечение всех ее интонаций в стихию танцевального движения музыкально-логически утверждают художественную идею «Квинт-квартета» и придают циклу цельность и спаянность.

#### ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

К фортепианной сонате, как и к симфонии, Гайдн обращался на протяжении всего своего творческого пути: работа над этими жанрами шла параллельно, но творческие задачи, которые ставил композитор в одном и другом случае, заметно отличались. Сама специфика камерной сольной музыки побуждала его здесь свободнее экспериментировать: Гайдн не столько искал единственное решение, сколько выяснял возможности жанра, не стремясь утвердить один из типов как наилучший.

В своих истоках соната — это жанр, предназначенный для домашнего музицирования. Гайдн сохранил за ним это назначение. Однако весь строй его музыки требует от исполнителя тонкой музыкальной культуры. Камерность стиля сонат проявляется в детализированности их музыкального языка, в важной роли выразительных «подробностей», в тщательности, с которой выписана вся фактура. Развитие отличается здесь большой сконцентрированностью: ведь музыкальные «события» разворачиваются в сонате в гораздо меньшем звуковом пространстве, чем в симфонии. Соответственно каждый миг приобретает большую наполненность, весомость<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> В этом смысле клавирная соната близка другим жанрам камерной инструментальной музыки, в частности струнному квартету.

Из всех клавишных инструментов, бытовавших в то время, Гайдн отдавал предпочтение молоточковому фортепиано. В процессе многолетней работы над сонатой у него складывался и закреплялся новый фортепианный стиль. Конечно, черты клавесинного письма не исчезли сразу. Они проявлялись еще довольно долго, например в страсти к орнаментике, в применении приемов ударного звукоизвлечения. И все-таки господствующий тип звучания в гайдновских сонатах иной. Композитор исходил из возможности извлекать на фортепиано более мягкие, чем на клавесине, мелодически оформленные темы. Это побуждало к четкому выделению ведущего мелодического голоса, обособлению его от аккомпанирующих голосов. Постепенно вырабатывались и определенные типы аккомпанемента: вместо одноголосных басовых мелодий, ведущих свое происхождение от *basso continuo*, теперь использовались всевозможные виды фигураций, основывающихся на звуках аккордов и создающих долго длящийся гармонический фон (одна из наиболее характерных формул, хотя совсем не единственная, — «альбертиевы басы»). Этот принцип изложения Гайдн применял достаточно свободно: иногда он переносил мелодию в низкий регистр, иногда разворачивал одновременно несколько мелодических голосов; фигурационные пассажи нередко приобретали у него самостоятельное значение — они насыщали музыку стихией движения, выполняя при этом и определенную гармоническую роль. Нередко фигурации использовались и как средство развития материала. Особенно широко Гайдн применял всевозможные виды ломаных арпеджио, удобных и хорошо звучащих на фортепиано. Есть у Гайдна и фигурации, которые опираются не на звуки аккордов, а на выразительные мелодические интонации. Такие мелодизированные пассажи несут в себе и моторность, и своеобразно раскрытую стихию лиризма.

Приемы чисто фортепианной выразительности выкристаллизовывались постепенно. Конечно, Гайдн не был единственным, кто работал в этом направлении, но именно у него (а одновременно с ним — у Моцарта) новый стиль не только складывается — он уже предстает в сложившемся виде. С этого момента клавесинная музыка уходит в прошлое, фортепианная же начинает свою историю.

Гайдн не был пианистом-виртуозом, и это ясно ощущается в стиле его сонат: им, в принципе, чужда концертность. Композитору важнее всего достичь ясности изложения мыслей, естественности звучания. Он не был склонен

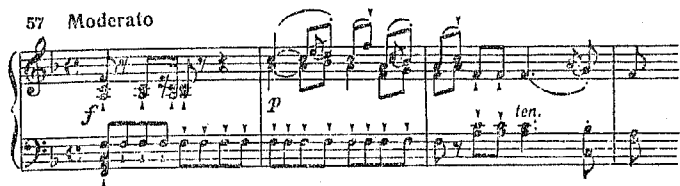
истолковывать фортепиано как инструмент интимный, способный запечатлеть мгновенное, «сиюминутное» душевное движение. Импровизация была для него скорее способом отыскания интересных музыкальных мыслей, но точно так же начиналась работа и над произведениями других жанров. В своем законченном виде фортепианные сонаты, как правило, черт импровизационности не содержат. Музыка является в них не столько выраженном непосредственного чувства, сколько результатом его осмысления и логического обобщения.

Гайдн написал свыше 50 сонат<sup>49</sup>. Первая группа появляется в 1760-е годы (примерно 19 сочинений). 1770-е годы приносят еще 18 сонат (среди них — ярко эмоциональные минорные: до минор и си минор, а также — 6 светлых мажорных сонат, посвященных князю Эстергази). В 1780-е годы появляется еще 11 сочинений, в том числе самые известные (ре мажор, до мажор, соль минор). Существенно новая черта их стиля — выразительный, напевный мелодизм, возникший в значительной степени под влиянием Моцарта. Жанр сонаты приобретает абсолютную художественную завершенность. По аналогии с симфониями некоторые из этих произведений могут быть названы классическими (прежде всего, знаменитая соната ре мажор). В последний (лондонский и послелондонский) период написаны еще три сонаты, которые вносят в трактовку жанра новые черты. Ниже мы коснемся некоторых особенностей этого позднего фортепианного творчества Гайдна.

Работа над сонатой, как и над симфонией, была связана с обновлением и обогащением тематического материала: именно содержательный, яркий тематизм, к которому постепенно пришел Гайдн, помог ему освободиться от «общих мест», сделал каждое его произведение непохожим на другое. В процессе отбора определились и некоторые общие черты, свойственные музыкальному материалу каждой из частей цикла. Темы сонатных *allegri* обычно отличает сконцентрированность интонаций, детализированность изложения (важную роль играет фразировка, тонко выписанные исполнительские штрихи, неожиданно выразительные акценты и т. д.). Часто они включают несколько разных музыкальных элементов, что предопределяет многогранность, емкость их содержания. Нередко в темах гайдновских *allegri* можно уловить те или другие

<sup>49</sup> Точное число их неизвестно.

жанровые истоки (танец, марш, устоявшийся в современной инструментальной музыке тип героической мелодики, истоки которой — в оперной арии и др.). Как правило, эти признаки предстают здесь в новом виде, образуют некий качественно отличный «сплав». Именно поэтому гайдновские темы производят впечатление «знакомых незнакомцев». Они, как правило, четки по структуре, легко членятся, что придает им ясность, делает удобными для развития. Характерным примером может служить главная партия сонаты фа мажор (1776):



В процессе работы вырисовывался и облик медленных частей. Их темы основываются на плавных певучих мелодиях, либо на более изощренном, насыщенном тонкой орнаментикой мелосе. Нередко они содержат такие детали звучания (трели, широкий охват регистров и т. п.), которые вызывают ассоциации с образами природы.

Определялись и темы финалов. Подвижные, моторные, часто народно-танцевального склада, они интонационно менее индивидуализированы, зато наделены яркой ритмической выразительностью, часто — моторностью, воплощающей стихию радости, воодушевления, подъема.

Как бы ни были выразительны темы, для Гайдна еще важнее, чем показ, развитие, преобразование материала. Особенно интересны разработки его сонатных форм в первых частях циклов. При относительно небольших размерах они отличаются огромной насыщенностью развития. Тематический материал подвергается здесь особенно детализированному «анализу»: внимание слушателя привлекается к мельчайшим подробностям его интонационного, гармонического, ритмического содержания. Преобразования вычлененных мотивов также отличаются большой тонкостью. В тщательной «проработке» материала используются специфические приемы фортепианного изложения. Это и регистровая «перекраска» одного и того же тематизма, и регистровые контрасты. Один из характерных способов — фигурационное движение: тематический материал как бы «распыляется»,

приобретая новые качества динамики, объемности. Очень действенный и часто используемый прием — контрапунктическое развитие: в фортепианной музыке с ее опорой на гомофонно-гармонический стиль полифонические фрагменты разработок особенно привлекают к себе внимание, воспринимаются как моменты значительного, концентрированного развития.

Иначе разрабатывал Гайдн музыкальный материал медленных частей. Как и в симфонии, он широко использовал здесь приемы варьирования (по форме это циклы вариаций или простые трехчастные композиции). Приемами интереснейшего вариационного развития насыщены и финалы (обычно Гайдн их пишет в форме рондо или рондо-сонаты): именно соединение народности с тонкой интеллектуальной «работой» более всего определяет дух последних частей гайдновских циклов.

Каждое зрелое произведение Гайдна имеет свое собственное лицо: этой своей несхожестью, отсутствием повторяющихся типов сонаты покоряют и очаровывают слушателя. Среди большинства мажорных сочинений особенно заметно выделяются немногие минорные, отличающиеся большей эмоциональной непосредственностью и напряженностью тона. Такова, например, соната до минор (1771), произведение чрезвычайно характерное для «штюрмеровского» периода творчества музыканта. Ее главная партия, скорбная, взволнованно-патетическая, уже достаточно ясно определяет тон всего произведения:



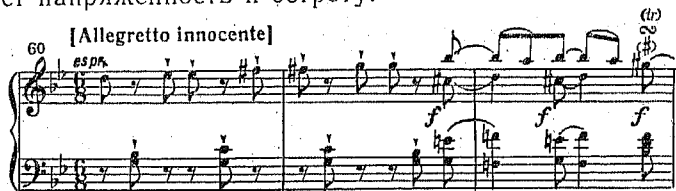
Чаще всего сонаты Гайдна — трехчастные циклы с классическим последованием частей. Но есть и двухчаст-

ные, причем очень цельные. Первые части композитор обычно строил в сонатной форме, делая их центром драматического развития. Однако встречаются и такие, которые написаны в медленном темпе, в вариационной форме и, соответственно, предполагают более спокойное, одноплановое развитие. У него есть сонаты с менуэтами и без них. Но при всем разнообразии решений каждый цикл предстает как внутренне цельный, логически обоснованный, каждый отмечен своим, особым художественным единством<sup>50</sup>

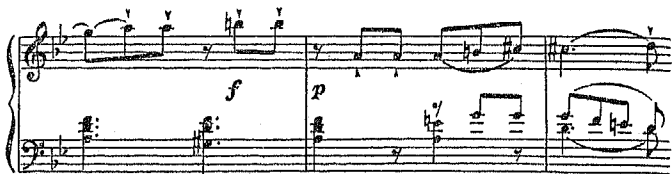
Рассмотрим, к примеру, как объединяется музыкально-образный материал в двухчастной сонате соль мажор (1784). Первая часть (*Allegretto innocente*) представляет собой цикл вариаций на две темы; в основе его — спокойная, напевная мелодия в характерном, покачивающемся движении (ее размер —  $\frac{6}{8}$ ). Именно эта тема определяет господствующее в первой части поэтически-светлое настроение:



Но образ *Allegretto* усложнен появлением второй темы. Интонационно она близка первой: Гайдна «вырастил» ее из короткого связующего оборота средней части. Изложенная в одноименном миноре, она дает неожиданно новый поворот развитию мысли: мелодия утрачивает напевность, становится тоньше, ее интонации приближаются к речевым, однотональное развитие сменяется модулирующим, острее становится и гармония (уменьшенные септаккорды — вводные в доминанту и тонику). Так спокойно-лирический образ вдруг индивидуализируется, приобретает напряженность и остроту:



<sup>50</sup> Цельность замысла иногда подчеркивается непрерывностью перехода от второй части к третьей (так называемый прием атласа).



В дальнейшем развитии участвуют обе темы: второе, варьированное их проведение еще усиливает эмоциональное противопоставление этих внутренне родственных тем. В третий же раз Гайдн проводит только первую из них (вторая лишь напоминает о себе, когда интонация связующего оборота на миг окрашивается одноименным мином): напряжение к концу Allegretto снимается, горестное чувство растворяется в спокойном и светлом настроении. Образный мир первой части предстает как сложный и вместе с тем внутренне цельный и гармоничный.

После такой первой части Гайдн дает быструю (Presto) вторую часть, которая является финалом цикла. Ее основная тема характерна именно для последних частей сонат. Интонационно довольно простая (опора на звуки основных гармоний, гаммообразное движение), но ритмически активная, она выступает носительницей динамического начала, словно концентрирует в себе энергию:



Этот главный образ финала оттенен и углублен другим. Вторая тема (середина первой части)<sup>51</sup> своим ладотональным колоритом напоминает о музыке минорной темы

<sup>51</sup> Финал написан в сложной трехчастной форме, первая часть (и, соответственно, последняя) — в двухчастной репризной, средняя же часть — развивающего характера.

Allegretto — начинаясь в си-бемоль мажоре, она модулирует в соль минор:

Здесь эти «тени минора» еще мимолетны. В средней же части финала колорит еще больше темнеет: его тональность — ми минор, общий облик — напряженно-порывистый; развитие — разработочное, причем в качестве материала используется короткий затактовый оборот, взятый из первого эпизода (см. партию левой руки):

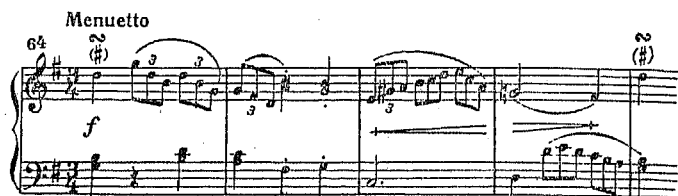
Средняя часть углубляет образный мир финала, делает его серьезным, значительным. Выявляя разные грани образа, композитор в целом противопоставляет действенность последней части созерцательно-спокойному (хотя и включающему разные эмоционально-смысловые оттенки) миру Allegretto. На финал как бы отбрасывает свою тень музыка первой части. Вместе с тем здесь, как и там, сфера минорной образности еще ярче высветляет главную мысль — выражение душевной ясности, чувства радости жизни.

В большинстве зрелых сонат Гайдна отказывался от менуэта, в тех же случаях, когда включал его, трактовал

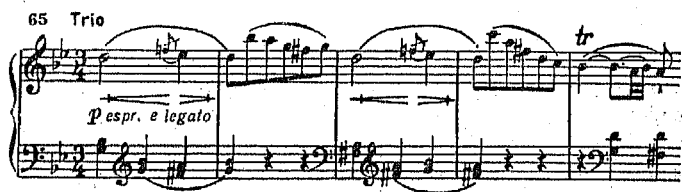


каждый раз по-новому — в зависимости от общей художественной идеи цикла.

Так, например, в сонате соль мажор (1776) менуэт используется в качестве второй, медленной части. Музыка первой — светлая, идеально ясная по стилю, с прозрачной «чистой» фактурой (преимущественно двухголосие), кристальной законченностью форм. Менуэт близок ей по настроению. В нем сохранены черты танцевальности (характерный тип движения, мягкие задержания в каденциях), но эти жанровые признаки подчинены иной цели — передать спокойно-уравновешенное, не слишком глубокое, но пленительное в своей гармоничности и неизменности чувство (здесь существенна и напевность мелодии, и плавность ее рисунка при спокойном однотональном развитии):



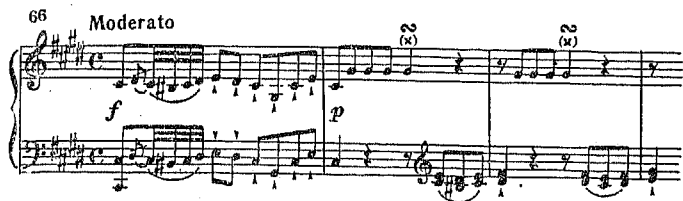
Средняя же часть менуэта (трио) неожиданно выявляет иное душевное состояние — меланхолию, печаль. Здесь танцевальность затушевывается, внимание концентрируется не на типе движения, а на выразительности отдельных мелодических оборотов, вдруг приобретших напряженно-экспрессивный характер, что подчеркнуто и ладовой окраской (соль минор после соль мажора). Мотив задержания, характерный для каденционных формул, здесь помещен в начале темы, причем дан как неприготовленное задержание — в музыке XVIII века прием несчастый, использующийся лишь в особых случаях:



Трио — своеобразная лирическая «сердцевина» всей сонаты. Крайние же части (собственно менуэт), сглаживая

лирическую экспрессию, постепенно приближают образность медленной части к миру Allegro и финала. В целом соната воспринимается как произведение идеально законченное и гармоничное.

В сонате до-диез минор (ок. 1780) менуэт играет роль финала. Первая часть цикла — суровая и тревожная. Как обычно, тон задает главная партия с ее мрачными унисонами, жалобными мотивами вздохов:



Назначение второй части (Allegro con brio, в подзаголовке «скерцандо») — увести развитие в сферу игры, то легкой, задорной, то неожиданно приобретающей грозно-напористый характер.

Менуэт завершает сонату. Но танцевальный образ здесь глубоко трансформирован: он напоминает о себе лишь акцентированной тяжелой долей (здесь — нарочито подчеркнутой) при общем трехдольном движении, повторностью ритмических формул. Все остальные приметы — неузнаваемы в жанре танца. Мелодический контур темы — то извивающийся, то прямолинейный, но вовсе лишенный танцевальной плавности. Отдельные фразы завершаются неожиданными восклицаниями (которые подчеркнуты и гармонией). Жесткая, острая характерность соединяется в этой музыке с чеканностью звучания (выразительностью единообразного ритма, простотой фактуры), создавая образ, в котором слились воедино выражение тревоги (отголоски настроений предыдущих частей) и внутренней собранности, воли <sup>52</sup>.



<sup>52</sup> Такой удаленностью от жанровой первоосновы этот менуэт напоминает другой — из ре-минорного квартета (см. с. 173)



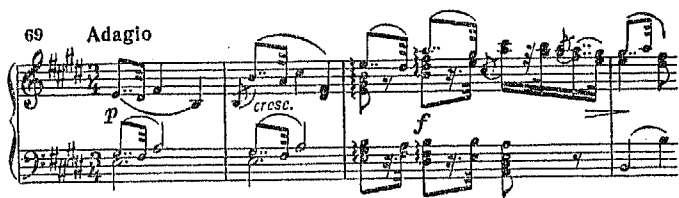
Три последние сонаты, написанные композитором в Лондоне и по возвращении в Вену, отличаются рядом новых черт, выделяющих их именно как произведения позднего творческого периода. Масштабы их стали крупнее; судя по стилю, более яркому, можно предположить, что они предназначались уже не только для домашнего исполнения, но и для концертной эстрады. Большая тонкость, иногда прихотливость отличает их образный строй, причем эти свойства сочетаются с углубленностью, а нередко — с субъективной окрашенностью высказывания. Непринужденность, с которой течет музыкальная мысль, порой создает в них впечатление импровизационности. Такова первая часть сонаты ми-бемоль мажор (1798). Все развитие ее первой части основано на сопоставлении торжественной, приподнято-героической главной партии и игриво-скерцозной, очень далекой ей по духу заключительной (побочная здесь менее индивидуальна, она построена на материале главной и по характеру близка ей):

68a Allegro [moderato]

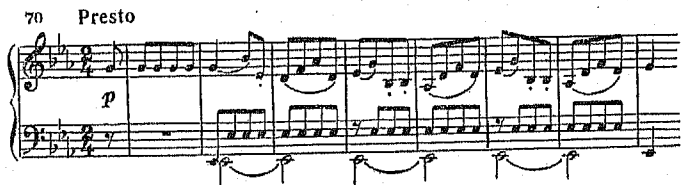


В отличие от сочинений прошлых лет, в этой поздней сонате композитор словно стремился запечатлеть изменчивость настроений, неожиданность, мгновенность чувств. Каждая тема и внутри себя содержит много новых смысловых «поворотов», создающих впечатление интенсивной внутренней жизни образа.

Глубокие контрасты пролегают между частями, объединяя все произведение. Они подчеркнуты смелым тональным планом: ми-бемоль мажор — ми мажор — ми-бемоль мажор. Вторая часть сонаты — одно из самых прекрасных, самых вдохновенных гайдновских *Adagio*. Его тема — глубокая, сосредоточенная. В медленном темпе, в аккордовом оформлении каждый мелодический оборот звучит значительно, весомо. Вместе с тем развитие и этой темы основано на постоянном обновлении интонаций, что делает музыку неуловимо-изменчивой, способной выразить оттенки душевных движений:



После углубленности *Adagio* темперамент, размах, с которыми написана музыка финала, особенно захватывают. Содержание финала — это выражение динамики жизни, ее радостного кипения. В основе его — народно-жанровая тема, подвергающаяся интереснейшему развитию — тональному, ритмическому, мелодическому, фактурному. В процессе этого развития все более выявляется внутренняя энергия музыки, в которой уже предчувствуется могучая стихия бетховенских образов:



В своих поздних сонатах, как и в квартетах, Гайдн творчески предвосхитил наступление новой художествен-

ной эпохи, которая на венской почве представлена драматически-страстным искусством Бетховена и психологически-тонким и многогранным искусством немецких романтиков.

### Соната № 3, ми-бемоль мажор

Соната ми-бемоль мажор выделяется среди других широтой замысла, богатством и разнообразием материала, интенсивностью его развития, развернутостью музыкальных форм. Как и в других поздних сочинениях, части цикла здесь особенно контрастны. Богат и внутренний мир каждой из них: драматические, лирические, народно-жанровые образы даны здесь в сложных переплетениях и взаимосвязях.

Музыка первой части, *Allegro*, тематически насыщена: не только главная и побочная, но и связующая, и заключительная партии представлены здесь вполне самостоятельными темами. Мало того: темы эти сами по себе тонко детализированы, «многолики». Такова, прежде всего, тема главной партии.



В ней несколько элементов; дополняя друг друга, они создают образ емкий, не поддающийся односложной характеристике. Важную роль играет ритмическая организация, несущая в себе отголосок танцевальности: трехдольный размер с акцентом на первой доле, мягкие окончания фраз («приседания», «реверансы») — все это ассоциируется с движением менуэта. Танцевальность то с большей очевидностью «проглядывает» в теме, то затухает, в музыке подчеркивается то характерная выразительность ритма, то типичные мелодические формулы этого танца. Первый элемент темы интонационно прост и несколько нейтрален (движение по звукам аккордов). Главная его выразительность — ритмическая («разбег» шестнадцатых и сдерживающие их аккорды аккомпанемента с характерно менуэтным акцентом на первой

доле). Это определяет энергичный и несколько объективный характер темы. Первый ее элемент служит начальным «толчком» для развертывания главной мысли, постепенно затем раскрывающейся своими новыми гранями. Уже следующий оборот основан на мелодической выразительности: напевные интонации (включающие и мотив задержания) вносят в музыку оттенок лиризма. Закрывающий же тему каденционный оборот (с характерными интонациями «поклонов») придает музыке и мягкость, и особое изящество. Ясная и симметричная гармоническая схема (здесь используются основные гармонические функции — TDST) скрепляет весь этот материал, определяя законченность и устойчивость целого.

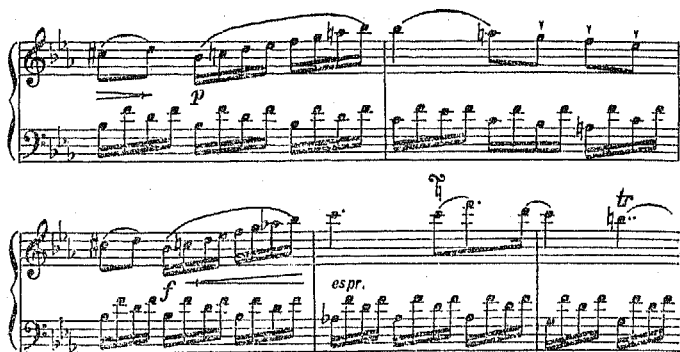
Побочная партия своей взволнованностью контрастирует главной. Но этот контраст смягчен плавностью перехода — связующая партия хоть и основана на самостоятельной мелодии, интонационно близка напевным оборотам главной.

Именно поэтому вступление побочной воспринимается как итог развития. Она открывается первым мотивом главной партии: несколько измененный, он неприметно подготавливает появление новой темы, из него вырастающей. Мелодия побочной вобрала в себя и стремительный взлет шестнадцатых (тип движения, заключенный в главной партии), и мотив задержания, который возникает на вершинах мелодических фраз и поэтому звучит с подчеркнутой яркостью. Накапливающаяся лирическая экспрессия особенно непосредственно раскрывается в широком мелодичном «распеве», знаменующем момент ее кульминации. Ритмический пульс постоянно поддерживается аккомпанементом — он учащен, беспокоен:

72 [Allegro non troppo]

*mf*

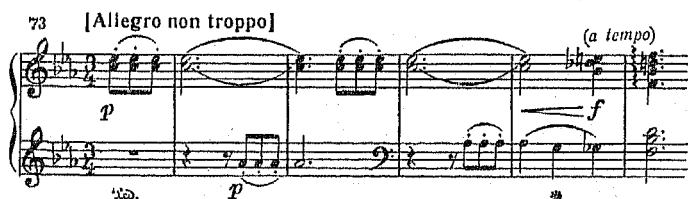
*f*



«Выращивая» одну тему из другой, Гайдн дает возможность ощутить постепенное становление музыкального образа, приобретающего все большую эмоциональную раскованность.

Заключительная партия передает процесс постепенного угасания экспрессии. Ее мелодия своеобразно синтезирует материал и главной и побочной (гармонический «остов» — из главной, интонации же в упрощенном, словно обобщенном виде воспроизводят контуры побочной). Повторения одной и той же попевки подчеркивают завершающий характер темы. Мелодия при этом переносится из регистра в регистр, охватывая тот диапазон, в пределах которого разворачивалась музыка экспозиции.

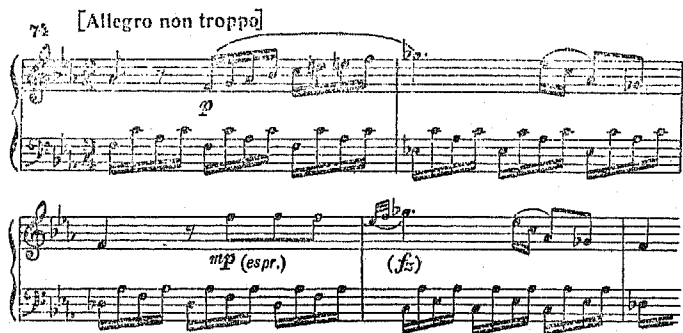
Лишь перед самым концом в заключительной партии возникает еще один неожиданный смысловой поворот: после выдержанной паузы в приглушенной динамике на прерванном обороте возникает четырехзвучный мотив в характерном стучащем ритме. Его появление воспринимается как вторжение (впервые в экспозиции!) некоего конфликтного начала: образам, выражающим мир человеческих чувств, противопоставляется нечто затаенно-скрытое, тревожно предупреждающее.



Но едва наметившись, конфликт отстраняется: новый мотив исчезает, разрешается гармоническая неустойчивость. Певучие фразы заключительной партии (второй ее темы) спокойно завершают экспозицию.

Разработка *Allegro* сжатая и целеустремленная. Последовательность тем, плавность переходов те же, что и в экспозиции. Лишь начало другое: разработка «отталкивается» от последнего элемента заключительной партии<sup>53</sup>. Эта музыка здесь заметно преобразуется: полифоническое ведение голосов, общее неустойчивое звучание (начинаясь в си-бемоль мажоре, тема уходит затем в сферу минора), хроматизация мелодии — все это придает ей черты углубленности и сдержанной напряженности.

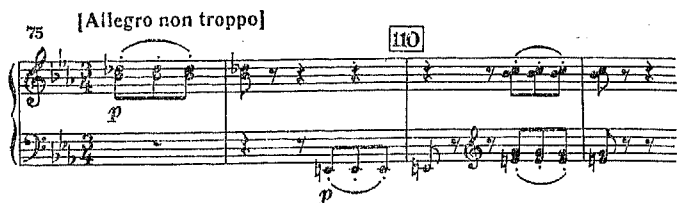
Появление главной партии (она здесь изложена в до миноре) резко драматизирует разработку. Как и в экспозиции, главная влечет за собой тему побочной, которая и получает наибольшее развитие. Она подвергается последовательному тональному переосмыслению (поочередно затрагиваются тональности ля-бемоль мажор, ре-бемоль мажор, фа минор), тревожно, возбужденно звучит в миноре, ярко и страстно — в мажоре. В ее мелодии исчезает мотив задержания, вершины мелодических фраз, как и заключительные интонации, излагаются с чеканной простотой и «твердостью». Новая фаза развития связана с еще большим дроблением темы: из нее вычленяется четырехзвучный мотив со стучащим ритмом; в нем легко узнать мотив заключительной партии, который звучит здесь с грозной настойчивостью. Это кульминация первой части. Ее смысл — в выявлении той внутренней конфликтности, которая заключена в самом лирическом образе *Allegro*:



<sup>53</sup> Такое начало типично для многих классических сонатных разработок.



В последнем разделе разработки вступает второй элемент заключительной партии (ее первой темы) — и это воспринимается как естественное развитие мысли:



Четырехзвучный мотив звучит и здесь приглушенно и все-таки совсем иначе, чем в экспозиции. Теперь он подвергается развитию — тональному, гармоническому, в нем обнаруживаются напряженные ладовые тяготения, все время переосмысливающиеся. Непрерывная цепь модуляций ведет в сферу минорных бемольных тональностей (фа минор, си-бемоль минор, ля-бемоль минор, ми-бемоль минор) и затем плавно возвращает назад (си-бемоль минор, фа минор, наконец до минор). Оживает и ткань: средние голоса насыщаются хроматическим движением. Теперь эта музыка уже воспринимается не как «голос извне», а как напряженно-сумрачный психологический отклик на вспышку чувств в кульминации.

Но замечательно (и так по-гайдовски), что «драматическая ситуация», едва возникнув, исчезает, причем не столько преодолевается, сколько просто отстраняется. Музыка постепенно светлеет, в серебристых переливах виртуозных пассажей окончательно гаснет всякая напряженность.

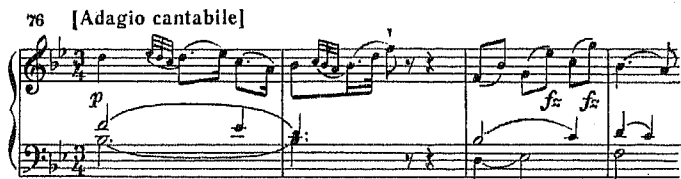
После контрастов разработки становление тем репризы кажется еще более последовательным и плавным. Этому способствует не только их однотональное проведение, но и некоторые новые детали изложения в связующей, в заключительной партии. Особенно существенные изменения происходят со вторым элементом заключительной — четырехзвучным мотивом: украшенный форшлагами, он приобретает теперь шуточный характер. Органически сливаясь с остальным материалом *Allegro*, он вносит в него новый, юмористический штрих.

Лаконичная кода основана на певучих фразах заключительной партии (второй ее темы) и на интонациях связующей, звучит светло и умиротворенно. Впрочем, кода содержит в себе и энергичные возгласы аккордов

и прямолинейно взлетающий вверх последний пассаж, завершая развитие, она не только подчеркивает достигнутую гармонию чувств, но одновременно влечет мысль вперед, к следующим частям цикла.

Вторая часть — *Adagio cantabile*, си-бемоль мажор — лирический центр цикла. Большая по масштабам, она покоряет и глубиной, и разнообразием воплощенных в ней чувств, то проникновенно-спокойных, то горестных, то страстных. Содержание *Adagio* находит идеальное выражение в сложной трехчастной форме, внутренне контрастной и вместе с тем симметричной и устойчивой. В основе крайних частей лежит простая трехчастная форма; причем в первой части она к тому же усложнена: ее середина и реприза повторяются дважды, при этом их темы варьируются<sup>54</sup>. Такое разворачивание материала создает впечатление непрерывного продвижения мысли вперед, постоянного ее обновления. Средняя часть контрастирует крайним не только характером музыкального материала, но и большей интенсивностью его развития. В общей репризе выдерживается структура простой трехчастной формы. Однако последнее проведение основной темы заметно расширено; оно имеет также большое дополнение, играющее роль коды. Такая структура подчеркивает законченность высказывания, его полную исчерпанность.

Тема, открывающая *Adagio*, спокойна, светла. Контуры ее мелодии гибки, гармонические тяготения ясны и просты. Хроматика, мелизмы, вплетающиеся по временам инструментальные узоры делают ее прихотливой, исполненной тонкой грации:



Вторая тема дополняет первую и одновременно противостоит ей. Начало ее — как бы дальнейшее развитие мысли, высказанной первой. Однако очень скоро интонации темы меняются: мелодические ходы становятся

<sup>54</sup> Такая форма получила название двойной трехчастной. Ее буквенное обозначение —  $A B A_1 B_1 A_2$ .

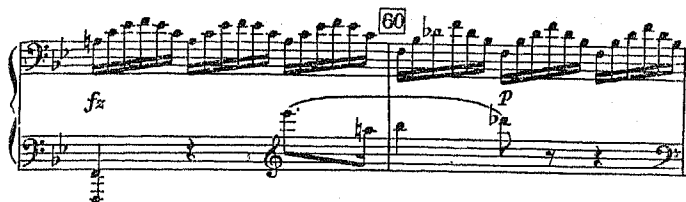
широкими, напряженными. Одноименный минор (си-бемоль минор) «гасит» светлые краски. Этот «прорыв» скорбно-патетических эмоций заставляет по-новому понять и основной образ второй части, в нем словно открывается скрытый глубинный смысл:

77 [Adagio cantabile]

В последующем развитии вторая тема становится более экспрессивной. Отзвуки волнения захватывают и первую. И все-таки ее функция — умерять напряжение второй. В трехкратных проведениях основной музыкальной мысли светлое настроение закрепляется как господствующее.

Вторая часть Adagio построена на новом тематическом материале. Одноименный минор (си-бемоль минор), характерно фортепианная фактура (мелодия в высоком регистре на фоне широких фигураций аккомпанемента), создающая впечатление объемности, определяют облик темы, более глубокой и вместе с тем затененной. В этой музыке раскрылась неожиданная грань «позднего» Гайдна — «романтичность» его чувствований:

78 [Adagio cantabile]

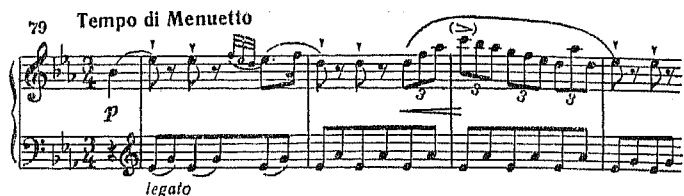


По мере развития (оно носит разработочный характер) музыкальное высказывание становится все более возбужденным, эмоционально-приподнятым. Этому способствуют и особенности формы — простой двухчастной безрепризной, где второй раздел — разработочного характера.

Функция репризы *Adagio* — вернуть к начальному спокойно-сдержанному настроению. Развитие в ней — это лишь расцветивание основных музыкальных тем. Так, певучая фигурация подчеркивает проникновенность и теплоту первой темы; широкие скачки, новая, возбужденная ритмика обостряют экспрессию второй. Напряженность окончательно гаснет в последнем проведении главной темы: нарядная орнаментика украшает чуть ли не каждый ее звук, основной музыкальный образ приобретает здесь поэтически созерцательный характер. Именно это богатство «выделки», собственно красота звучания усиливают то чувство душевной ясности, которое в конечном счете закрепляется в музыке *Adagio*.

Третья часть сонаты (ми-бемоль мажор) переключает в совсем иной образный мир. Ее основная тема — менуэт, истолкованный в духе народного танца. Угловатые ходы мелодии, тонический органнй пункт, напоминающий «гудение» басов в нехитром народном ансамбле, «терпкие» гармонические напластования (соединения звуков тоники, доминанты и субдоминанты) — все это звучит подчеркнуто просто, действительно «по-народному». И все-таки есть в этой музыке нечто такое, что решительно отличает ее от народно-жанровых гайдновских менуэтов, в частности симфонических. Там в широте, свободе мелодического рисунка, остроумной игре ритмов слышится дыхание самой жизни. Здесь иначе: народный образ словно «пропущен» сквозь субъективное видение; оставаясь простым, он приобрел особую утонченность. Действительно, прозрачная фактура (двухголосие, редко — трехголосие), нарочито узкий диапазон (голоса предельно приближены друг к другу) и удивительное изящество деталей — интона-

ционно-гармонических, фактурных — создают ощущение, что музыка менуэта воплощает не столько живую народную сценку, сколько чувства художника, любующегося ее простодушной красотой:



Финал написан в форме рондо (тема менуэта играет роль рефрена). Форма эта отнюдь не характерна для гайдновских менуэтов<sup>55</sup>. В принципе она типична для его народно-жанровых финалов, однако композитор истолковывает ее весьма своеобразно. Здесь нет контрастов, оба эпизода близки музыке рефрена. Первый воспринимается как ее последующее развитие. Второй же представляет собой ее новый, минорный вариант. Музыка менуэта в нем совершенно преобразуется. То, что в мажоре казалось угловатым, в миноре, в иной фактуре (мелодия на фоне триольного аккомпанемента) зазвучало тепло и очень печально. От танца не осталось и следа, тема приобрела проникновенно-лирический характер.

В организации формы финала существенна и «игра» сходными звучаниями (музыка первого эпизода перекликается, например, с серединой рефрена), и те изменения, которые претерпевает сам рефрен. При повторении масштабы основной темы меняются: в первый раз она излагается развернуто (в виде простой трехчастной формы), во второй — представлена только восьмитактовым периодом, в третий раз вновь проходит целиком. Такое оформление материала почти невидимыми нитями скрепляет форму, придает ей — дробной, детализированной — структурную законченность и симметричность.

В своеобразно трактованных народно-жанровых образах финала растворяется и драматизм первой части и лирическая напряженность второй. Выросший же из темы менуэта лирический ми-бемоль-минорный эпизод вносит и в эту музыку тонкое поэтическое настроение, связывая финал с образами предыдущих частей.

<sup>55</sup> Напомним, что в симфониях менуэты — это сложные трехчастные формы.

Мир ми-бемоль-мажорный сонаты сложен, напряжен. Ее музыка, проникнутая живым чувством, подчинена и законам разума, неукоснительной «логике вещей». Эмоциональное и интеллектуальное предстает здесь в нерасторжимом единстве: мы узнаем в этом характерные черты мышления художника конца XVIII века. В направленности развития образов сонаты ясно раскрывается оптимистическое мироощущение композитора. В законченности же художественных решений, в мудрой ясности форм — его зрелое мастерство.

### «ВРЕМЕНА ГОДА»

Оратория «Времена года» была закончена в апреле 1801 года и тогда же исполнена в Вене. Пожалуй, ни одно произведение не приносило Гайдну такого ошеломляющего, поистине триумфального успеха. Ни одно вместе с тем не создавалось в таком тяжком напряжении. Когда 68-летний композитор приступил к работе, он был еще полон энергии. Сочинение оратории словно подорвало его силы. «Времена года» — последняя и самая яркая кульминация творчества музыканта, за которой начинается угасание его гения.

В основу произведения положены мотивы поэмы Томсона, с которой Гайдн познакомился еще в Лондоне. Либретто было написано известным в Вене знатоком музыки, композитором-любителем Г. ван Свитеном.

Оратория — произведение обобщенно-философского содержания: Гайдн раскрыл в ней свое представление о самых значительных проблемах человеческого бытия, о человеке и окружающем его мире, о главных ценностях жизни. В таком подходе к жанру оратории композитор следует сложившейся традиции, прежде всего традиции Генделя. Однако само содержание гайдновского произведения было ново: впервые в истории жанра он обращался к народным образам, рисовал картины деревенской природы, крестьянского быта. При этом он вовсе не стремился к бытописанию, напротив, из каждодневного Гайдн выделял лишь главное — то, что определяет образ жизни крестьянина, его психологию. Тщательно отобранный, обобщающе поданный, этот материал служил автору для выражения его собственной жизненной позиции, его миропонимания.

Важнейшая образная сфера произведения — мир природы. Гайдн не был первым, кто обратился к мысли воплотить в музыке смену времен года<sup>56</sup>, но разработал и эту тему по-своему. Картины природы, свершающей свой годовой цикл, получают у него не только красочно-живописное, но и философское толкование. Они органически сливаются с зарисовкой сцен деревенского быта, крестьянского труда, с воплощением мира чувств простых пахарей — и в этом единстве суть замысла: естественному бытию природы соответствует и жизнь крестьян, подчиняющаяся ее законам и потому гармоничная, проникнутая радостью и светом. Природа не только определяет образ жизни — она внушает людям, работающим на земле, и нравственные понятия, и чувство прекрасного.

Смена времен года происходит и в жизни каждого человека. Весну, время молодости и надежд, сменяет лето — годы зрелости, за которыми неизбежна пора увядания — осень, а там — и зима, ставящая человеческой жизни предел. Люди приходят, чтобы свершить свой путь и уйти навсегда, в то время как новые и новые поколения повторяют тот же жизненный цикл. В чем же тогда смысл земного бытия человека? Свои раздумья и свой ответ на этот «вечный» вопрос Гайдн вкладывает в уста героев оратории (старого крестьянина Симона, всего народа): путь, пройденный человеком по земле, не бесследен, если он оставляет после себя дела, которые совершенствуют мир, если он творит добро, которое так же вечно, как жизнь.

В содержании оратории ярко претворились руссонстские идеалы жизни естественной и простой, наполненной трудом, протекающей в гармоническом единстве с природой. Здесь нашла свое выражение и характерная для просветительской эпохи убежденность в том, что мир становится совершеннее, что разумно организованное бытие и труд во благо людей преобразят землю. Эти мотивы отнюдь не новы для Гайдна, по сути они пронизывают все его творчество, но именно в оратории (благодаря тексту) они раскрылись с особенной последовательностью и четкостью.

Четырем временам года соответствуют четыре части произведения: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима». В оратории нет единого сюжета — скорее она представляет собой

---

<sup>56</sup> Его предшественник — А. Вивальди, создавший цикл из четырех оркестровых концертов, объединенных этим общим названием.

ряд зарисовок сцен крестьянской жизни, образов природы, обобщенно выраженных чувств. Не действие, не события, а выявление идеи определяет развитие целого. Герои оратории (старый крестьянин Симон — бас, его дочь Ганна — сопрано, молодой крестьянин Лука — тенор) — собирательные типы, носители главных черт народного характера. Так же обобщенно трактован и хор, воплощающий коллективный образ народа (крестьяне, охотники).

Структура оратории номерная. Арии, ансамбли, хоры, выражающие чувства героев, соединяются речитативами (secco и аккомпанированными), в которых описываются происходящие события. Однако (и в этом своеобразии произведения) законченные номера также нередко берут на себя функцию описательную, сближаясь таким образом с речитативами. В картинно-описательном плане часто истолковывается и партия оркестра. Это дает Гайдну возможность связать отдельные номера в единые по содержанию, развернутые сцены.

Развитие оратории неторопливое и картинное. Образный мир произведения предстает как мир цельный, чуждый противоречий и борьбы. Единственная сила, которая противостоит спокойной и ясной жизни людей, это грозное, стихийное начало, таящееся в самой природе и неподвластное человеку. Впрочем, гораздо чаще природа предстает в оратории иной — щедро одаривающей людей за их труд, пробуждающей в них чувство прекрасного.

Каждая часть произведения имеет свой драматургический замысел. Первая рассказывает о пробуждении весенней природы, о пахаре, ведущем первую борозду, о том, как, возделанная руками людей, расцветает земля. Музыкальное развитие образует здесь единую линию динамического нарастания, создающего ощущение постепенного прибывания тепла, все ярче выявляющейся сочности красок, все более полно и непосредственно раскрывающихся радостных чувств. Начало этого развития — оркестровое вступление, рисующее переход от зимы к весне, и следующий за ним хор земледельцев, призывающих весну («К нам, к нам, весна!» — № 2, соль мажор). Кульминация же — последний хор (№ 9, си-бемоль мажор), торжественный гимн природе, выражение восторга перед ее беспредельностью.

Замысел второй части — описание одного летнего дня от рассвета до вечерних сумерек. Музыкальные номера объединяются здесь в эпизоды, воспроизводящие разные этапы становления дня. Близкие по эмоциональной окрас-



же, они плавно переходят один в другой, словно подчеркивая спокойное течение времени, его продолжительность. Начало (оркестровое вступление, речитативы Луки, Симона, ария Симона) рисует постепенное пробуждение природы. Здесь и крик петуха (соло гобоя), и пастушьи наигрыши (соло валторны в речитативе и в арии Симона), и неторопливое описание утра в деревне (Симон рассказывает о том, как пастух сзывает свои стада). Терцет с хором (№ 12, ре мажор) — кульминация первого эпизода. Великолепно задумано медленное хоровое вступление (*Largo*): поочередно включаются голоса солистов с хроматически восходящей мелодией, упорно продвигающейся вверх, к звуку *фа-диез* — терции лада. Это движение сопровождается все уплотняющейся оркестровой звучностью, нарастающей динамикой, учащающейся ритмической пульсацией. На вершине же развития вступает хор, голоса которого объединяются в торжественно-светлое ре-мажорное созвучие. Всё вместе с почти зримой конкретностью рисует картину солнечного восхода.

Второй эпизод (№ 13—18) переносит в атмосферу знойного летнего дня. В центре его — два сольных номера (каватина Луки и ария Ганны), оба на фоне развитого, живописно звучащего оркестра, передающего благоуханность летней природы, разлитую в воздухе негу.

Третий эпизод (хор № 19) образует с предыдущим резкий контраст: он рисует картину летней грозы, передает чувство смятения, которое охватывает людей. Этот контраст чрезвычайно важен не только в развитии второй части, но в драматургии всей оратории: разбушевавшаяся стихия воплощает то конфликтное начало, которое нарушает мирное течение крестьянской жизни. Показательно, что этот эпизод помещен в середине оратории: его драматическая экспрессия уравнивается всем предыдущим и последующим развитием. Внутри же второй части напряженность хора разрешается в музыке заключительного номера (№ 20, терцет с хором), рисующего картину мирного вечера в деревне после грозы.

«Осень» — третья часть оратории — обрисована как самое радостное время года. Земля вознаградила крестьян за их труд, собран обильный урожай, наступает время праздников, веселых охотничьих забав. Музыка третьей части отличается особенно ярко выявленной жанровостью, картинностью. От начала до конца она выдержана в оживленных, радостных тонах, часто проникнута беззаботной шутливостью. Это определило ее драматургию: если

первая и вторая части передавали некий процесс (прибытие весеннего тепла, становление и развитие дня), то третья статична: она напоминает живописное панно, отдельные фрагменты которого воспроизводят сочные сцены крестьянской жизни. Первый из них включает группу номеров (№ 21—25), в центре которой — дуэт Луки и Ганны (№ 25, си-бемоль мажор). По содержанию это любовное объяснение, но как далека эта музыка от традиционных любовных дуэтов! Подвижная, изящная, она проникнута чувством радости жизни, прочности счастья:

80 [Allegretto]  
Лука

Кра-сот-ки к нам сю-да, в са-ды, в са-ды!

Fag.  
p  
Str.-Orch.

Второй эпизод (№ 26—29) рисует сцены охоты. Ария Симона (№ 27, ля минор) и хор охотников (№ 29, ля мажор — ми-бемоль мажор) составляют его сердцевину. Оба номера на редкость картинны. Музыка передает стремительность погони и азарт охотников, подробно описывает все перипетии действия: вот раздастся ружейный залп — и дичь падает (см. арию Симона), а вот слышны звуки охотничьих рогов (соло четырех валторн), топот коней, клики погонщиков (хор охотников):

81 Vivace  
f<sup>4</sup> Hörner.

tr

Последний, третий эпизод (речитатив и хор № 30—31) — картина деревенского праздника, проникнутого безудержным хмельным весельем.

В четвертой части наряду с жанровыми зарисовками вновь важное значение приобретают картины природы. Но в отличие от первой и второй частей эти образы здесь

не сближены, а обособлены: мертвенности, холоду, которые царят в природе, противостоят тепло и уют человеческого жилья, радость дружеского общения людей. Соответственно здесь два раздела, первый из них — описание сковавшей землю зимней стужи, второй — картина мирного крестьянского быта (в тепле, у огня собрались соседи и коротают время в беседах и трудах). Основное содержание первого раздела — большая ария Луки (№ 36, ми минор), в которой он рассказывает о путнике, заблудившемся среди снежных полей, и о том, как мелькнувший вдаль огонек вселяет в него силы, манит к человеческому жилью. Этот рассказ — одновременно и картина, изображающая зимнюю непогоду. Во втором разделе используется народно-жанровый тематизм. Его главное содержание составляют две песни Ганны с хором. Первая (под аккомпанемент оркестра, имитирующего жужжание прялки) очень живо воссоздает атмосферу немецкого крестьянского быта. Вторая (рассказ о незадачливом знатном ухажере и находчивой крестьянской девушке), сопровождающаяся веселыми, задорными репликами слушателей, написана с такой осязаемой конкретностью, что напоминает оперную сценку.

Финальная роль четвертой части подчеркнута содержанием заключающих ораторию арии и речитатива Симона и последнего хора народа: именно в этих номерах выражается философская идея произведения — она воспринимается как естественный вывод из всего содержания оратории.

Музыкальный язык ораторий близок к языку зрелых симфоний Гайдна. Композитор и здесь опирается на народно-жанровый тематизм. Вместе с тем тяготение к описательности и картинность мышления проявились в использовании приемов звукоизобразительности, в красочности оркестровой палитры.

Трактовка форм, как всегда у Гайдна, поражает изобретательностью. Среди арий (их в оратории десять) нет и двух одинаковых. Порой композитор использует в них тематический материал, напоминающий музыку медленных частей его инструментальных циклов. Таковы, например, каватина Луки или ария Ганны из второй части. В арии Симона (№ 11, фа мажор — «Пастух зовет свои стада») вокальная мелодия вырастает из инструментальной попевки, напоминающей свирельный наигрыш (во вступлении звучит валторна, она и дальше сопровождает голос певца):

## 82 Allegretto

Corno solo

## 83 [Allegretto]

Па - стух зо - вет сво - и ста - да, на

Str. Orch.

паст - би - ща и - дут о - ни.

Гайдн обращается и к народно-песенному материалу, то излагая его в простой куплетной форме, сохраняющей дух народного искусства, то подвергая интересному развитию. Так, например, в арии Симона (№ 4, до мажор — «Веселый пахарь на простор выходит и поет») основная тема — «сколок» с немецких народно-песенных мелодий: ритмически четкая (в двухдольном метре), с квадратной структурой, с мелодией, расположенной по звукам основных аккордов, она проникнута ясностью и бодростью духа; оживленное движение оркестрового сопровождения еще больше подчеркивает «деятельный» характер этой музыки:

## 84 [Allegretto]

Музыкальный фрагмент № 84, обозначенный как [Allegretto]. Он состоит из вокальной партии и фортепиано-аккомпанемента. Вокальная партия имеет следующие текстовые подстрочки: "Ве - селый па - харь на про - стор вы - хо - дит и по - ет,". Фортепиано-аккомпанемент включает партии для Виолы и Фагота, с динамическим обозначением *p*.

Развитие начинается в тот момент, когда голос смолкает и оркестр проводит свою самостоятельную мелодию, по-детски простодушную и задорную: Гайдна остроумно цитирует здесь самого себя, используя тему медленной части своей симфонии № 94 («Сюрприз»), оказавшуюся интонационно близкой основной теме арии:

## 85 [Allegretto]

Музыкальный фрагмент № 85, обозначенный как [Allegretto]. Он состоит из фортепиано-аккомпанемента и вокальной партии. Фортепиано-аккомпанемент начинается с динамического обозначения *f* и *Tutti*. Вокальная партия имеет следующие текстовые подстрочки: "и бо - розду за бо - роздой он по зем - ле ве - дет.".

В среднем же разделе формы (ария представляет собой развернутую простую трехчастную композицию) интересному развитию (интонационному, ладотональному) подвергается и основная тема, приобретающая большую серьезность и патетичность.

Иначе решена уже упоминавшаяся песня Ганны с хором из четвертой части (№ 40, соль мажор). Ее задорная с элементами танцевальности мелодия, изложенная в куплетной форме, также близка народной первооснове:

86 [Moderato] Ганна

Раз к честной девушке пристал богатый важный фразит. Дав...

но за нею он следил и вот застал одну.

В дальнейшем эта мелодия подвергается остроумному варьированию: она то переносится в минор (изображает притворную сокрушенность рассказчицы), то приобретает декламационный характер (Ганна пародирует речь важного господина); варьируются и реплики хора, передающие живую реакцию слушателей, весело вопрошающих, поддакивающих, раздражающихся неудержимым хохотом.

Последняя ария Симона (№ 47, ми-бемоль мажор — «Взгляни сюда, о человек») задумана как свободный по форме монолог. Это отвечает ее содержанию: размышления героя наедине с собой о быстротечности человеческой жизни, о смене «времен года», влекущих человека к могиле. Ария включает два контрастных раздела (Largo — Allegro molto), отражающих развитие чувств: вначале — сосредоточенность, затем — страстность, патетика. Музыка Largo близка по стилю инструментальным темам медленных частей гайдновских циклов: свойственные им подчеркнуто-весомые, как бы «укрупненные» в своей выразительности интонации здесь словно раскрывают свой смысл, соединяясь с обобщающим и глубоким содержанием слов:

87 Largo

Взгляни сюда, о человек. Взгля...

ни ск. да на жизнь сво-ю.

*p* *pp*

Мелодия второй части декламационного склада. Свободное строение арии дает возможность естественно связать ее с последующим аккомпанированным речитативом («В чем смысл ее?» — продолжает свои размышления о жизни Симон) и заключительным терцетом и хором народа, в которых звучит ответ на этот «вечный» вопрос.

Очень характерно использование в оратории арии (или песни) с хором — формы, в которой чувства отдельных героев предстают в единстве с чувствами народа. Так же трактованы здесь и ансамбли (в оратории шесть терцетов и один дуэт): почти все они (кроме дуэта из третьей части) непосредственно сменяются хором, образующим вместе с ними единую форму, где солисты выступают как «голоса из народа».

Хор занимает в оратории ведущее место (тринадцать номеров). В его трактовке более всего ощущается связь с традициями хорового ораториального письма. Гайдн широко использует и хоровую полифоническую технику, в частности форму фуги (например, в хоре № 7), и аккордовый стиль (хор № 12). Такие эпизоды придают произведению особую серьезность и монументальность.

Но еще характернее для Гайдна хоры, опирающиеся на народно-жанровый материал. Таков, в частности, изумительный по сочности красок хор № 31 (до мажор), завершающий третью часть. Размахистость и удаль этой музыки великолепно передают дух праздничного веселья. С редкой достоверностью выписана вторая половина хора — сцена деревенских танцев. Вот музыканты настраивают инструменты (первые два такта), зазвучала мелодия лендлера (соло гобоя), приглашая танцующих в круг. Хор в сдержанно-повествовательной мелодии описывает происходящее («Вот взвизгнули флейты, гремят барабаны...», см. пример 88).

Последующее же развитие передает картину все разгорающегося праздника. Теперь уже нет наблюдателей — все вовлечены в стихию пляса. В голосах хора — лихие

88 [Allegro assai] Ob.

Ob. Fag.

Сопрано

Альты

Вот

u. Fl. Klar.

взвизгну - ли флей - ты, гре - мят ба - ра - ба - ны.

выкрики («Топнем! Гикнем!»), участники веселья то и дело перебивают друг друга (переключка групп, контрапункты). Перед нами как будто выхваченная из реальной жизни, удивительная в своей достоверности народная сценка.

Среди хоровых номеров оратории хор «Гроза» (№ 19, до минор) выделяется своей живописностью. Уже в речитативе, который ему предшествует (№ 18), оркестровая партия передает постепенное приближение непогоды: звучность темнеет (устанавливается до минор), соло литавр имитирует отдаленные раскаты грома. Начало хорового номера воспринимается как следующая фаза в развитии сцены: зигзагообразная мелодия флейты подобна блеску молнии. И сразу же следом за ней — именно так, как это происходит в природе, — внезапно, точно шквал, обруши-



вается звучность хора («Ах, к нам близится гроза!»).

Весь первый раздел — это и картина бушующей стихии, и выражение чувства, в котором соединились страх и восторженный трепет перед грандиозностью природы. В голосах хора — то восклицания, то протяженные, мрачно звучащие мелодии, то четко скандируемые фразы звукообразительного характера (хлещущие

89 [Allegro assai]

Сопрано

Ах! К нам

Ах! К нам

Allegro assai

Fl.

Volles Orch.

*ff*

бли - зит - ся гро - за!

бли - зит - ся гро - за!

поток, порывы ветра). В оркестре — и тремоло струнных, и острые, в стаккатном изложении фигурации скрипок, и гул литавр, и приглушенное звучание ансамбля деревянных инструментов (миг затишья перед новым порывом ветра) и т. п. Во всем изумительная точность воспроизведения «натуры» (см. пример 89).

Первый раздел носит импровизационный характер, второй представляет собой фугу. Форма целого напоминает композицию старинных полифонических циклов (прелюдия — фуга). Она отвечает самой сути сцены — и ее картинному воспроизведению (внезапно обрушившийся грозовой шквал сменяется могучим и ровным ливнем), и эмоциональному содержанию (смятенность уступает место выражению чувств собранности, душевной приподнятости).

Заключение хора также картинно: затухает динамика, ритмическое движение замедляется (тема — в увеличении), полифония уступает место слитному аккордовому звучанию хора; в последних тактах до минор сменяется до мажором (небо светлеет, гроза удаляется).

Исключительно велика в оратории роль оркестра. Постоянно чувствуется здесь рука мастера-симфониста. В одних случаях, например в хорах полифонического склада, оркестр трактуется как один из «звуковых пластов» многоголосной ткани. В других (и это одна из очень важных его функций) оркестр создает живописный фон для вокальных мелодий, что в большой степени и определяет образную конкретность музыки. В таких эпизодах особенно проявляется тонкость оркестрового письма Гайдна, мастерское владение звуковым колоритом (выразительное использование соло, тщательная разработка приемов фактуры и т. д.). Примером тому может служить оркестровая партия в каватине Луки или арии Ганны из второй части. Но особенно ярко это свойство проявляется в аккомпанированных речитативах: оркестр здесь нередко приобретает первенствующую роль, причем истолковывается картинно — вплоть до использования звукоизобразительных приемов (см., например, № 10, 18).

Оркестру поручаются и самостоятельные эпизоды: это вступления ко всем четырем частям оратории. Каждому из них композитор предпосылает программный заголовок. Вступление к первой части (№ 1, соль минор) самое развернутое. Его программное пояснение — «Переход от зимы к весне». Музыка эта написана в сонатной форме (с медленным коротким вступлением). Содержание

программы выражено через противопоставление главной партии (и вырастающей из нее связующей) и побочной. Главная (в соль миноре) представляет собой группу коротких тематических образований, некоторые из них могут вызвать ассоциации со звуками зимней природы. Колорит этой музыки суровый, возбужденно-сумрачный:

90 *Largo* *tr.* *Vivace*

Fag. *ff* *fz* *fz* *f* *fz*

Volles Orch. *f* *fz*

*p*

Побочная же партия светлая (в си-бемоль мажоре), мелодичная, легкая (она излагается поочередно струнными и солирующими деревянными духовыми, в то время как главная — преимущественно всем оркестром), она естественно связывается с весенними настроениями:

91 [*Vivace*]

Viol *p* Fag. Viol Fl. Ob.

Fl. Fag. Fl. Ob.

Этим противопоставлением следование программе, собственно, и ограничивается. Музыкальное развитие в

целом подчинено отнюдь не литературной основе, а логике сонатной формы. Лишь только реприза здесь неполная; музыка вступления непосредственно переходит в речитатив, повествующий о начале весны. При этом тематический материал вступления как бы «рассредоточивается», отдельные его элементы теперь связываются с текстом — музыка приобретает картинно-описательный смысл.

Оркестровое вступление ко второй части (№ 10, до минор) очень краткое (всего восемь тактов), в соответствии с программой оно «изображает приближение утреннего рассвета». Приглушенная динамика, затемненный колорит, хроматически-неустойчивая, словно «блуждающая» мелодия струнных, холодно звучащие восклицания кларнета — так Гайдн воспроизводит в звуках пред-рассветную мглу.

Вступление к третьей части, озаглавленное «Радость поселян по поводу богатого урожая», обобщенно выражает настроение спокойствия, уверенности, довольства.

Последний самостоятельный оркестровый фрагмент — вступление к четвертой части (№ 32, до минор), которое «изображает туманы и мглу надвигающейся зимы». Эта программа получает здесь не столько картинное, сколько психологическое истолкование; музыка вступления запечатлевает не зимний пейзаж, а душевное состояние, вызванное видом зимней природы, сознанием надвигающейся зимы человеческой жизни. До-минорная тональность трактована здесь как патетическая, хотя эта патетика внешне сдержанна. Медленный темп (*Adagio*), ровное, как будто бесстрастное ритмическое движение — и напряженность интонаций (хроматические задержания, опевание звуков неустойчивых гармоний) определяют облик этой скорбной музыки. Строгий аккордовый склад сочетается с самостоятельностью и подвижностью средних голосов, насыщающих интонационной выразительностью всю музыкальную ткань. Найден и свой оркестровый колорит: на фоне господствующего звучания струнных выделяются тембры солирующих деревянных духовых, которые придают музыке оттенок «матовости», холодности:

Adagio, ma non troppo

92

Ob.

Fl.

VI.

Holz.

Ob. II

Str. orch.



По своему содержанию вступление к четвертой части близко последней арии Симона, в нем та же сосредоточенность на индивидуальном, то же ощущение трагизма бытия. Напряженностью жизни духа музыка эта резко выделяется среди других номеров оратории; своей экспрессией она близка искусству романтиков, которое уже шло на смену классицизму.

Гений Гайдна — симфониста, стремящегося к музыкальным обобщениям, проявился и в оратории, прежде всего в самом подходе к сюжету, направленном на выявление общего, идеи. Именно своим обобщающим художественным методом «Времена года» близки Лондонским симфониям. И все-таки от симфоний оратория заметно отличается очень ярким тяготением к образной конкретности. Эта вторая тенденция проявилась и в симфониях (не случайно современники наделяли их названиями!), но в оратории — особенно сильно. Картинность, программная описательность становится здесь господствующим принципом музыкального письма. Этот принцип получит развитие в дальнейшем творчестве Бетховена (в Шестой, «Пасторальной симфонии»), позже, в XIX веке — в программно-описательном симфонизме Берлиоза.

Оратория связала прошлое (генделевскую традицию) и будущее. Она со всей полнотой выразила настоящее. Хорошо зная аудиторию тех, кто так горячо принимал его последние симфонии, его «Сотворение мира», Гайдн обратился к ней с проповедью гуманистических идеалов его эпохи. Во «Временах года» композитор воплотил представления свои и своего века об идеальном обществе свободных тружеников, живущих плодами земли в согласии с окружающим миром, утвердил столь характерную для просветительской эпохи веру в человека, в торжество добра и справедливости.

## Глава 5

### ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ

1756—1791

Художественный гений является и остается для человека вечной тайной, и у нас кружится голова при попытках исследовать ее глубины; но вместе с тем она вечно будет предметом высочайшего восхищения...

*В. Г. Вахенродер*

Имя Моцарта стало синонимом самой музыкальной стихии. Вокруг фактов жизни и творчества этого композитора сложились легенды; к его образу обращались и обращаются поэты и писатели, духом его музыки овеяно множество литературных и драматических творений. Каждая эпоха стремится глубже проникнуть в сущность искусства Моцарта: неподвластное времени, оно способно представлять всегда по-новому. Конечно, и как художественная личность, и как музыкант Моцарт принадлежит своей эпохе. Умонастроения века, формы жизни музыки, традиции исполнения, принятые типы строения произведений в большой мере определяют характер его творчества. Но в формах и жанрах того времени, с помощью музыкальных средств, рожденных второй половиной XVIII века, он выразил нечто вневременное и непреходящее в бытии человека.

Проникновение в глубины музыки Моцарта затрудняет ее «обманчивая внешность». Завораживающая звуковая красота, техническое совершенство, безупречная чистота стиля рождают ощущение простоты и ясности. Однако истинный смысл его музыки скрыт за внешней красотой, изяществом и грацией. И только осознание содержательности музыкальной формы, насыщенности смыслом каждого мгновения этой музыки приоткрывает неповторимость моцартовского художественного строя.

Пытаясь охватить сознанием творчество художника, мы часто соотносим его человеческий облик и его искусство. Эти параллели могут быть очень заманчивыми и казаться убедительными, но обычно мало что дают, так как личность и ее проявления в художественном творчестве вовсе не адекватны. Порой бывает, что пережитое и перечувствованное большим музыкантом переплавляется

в содержательном слое его произведений. Такие примеры дает нам XIX век (хотя нельзя и их толковать слишком прямолинейно). Но ни одно произведение Моцарта не поддается истолкованию «изнутри» его человеческой биографии. В его музыке предстает жизнь как таковая, отделенная от личности музыканта; жизнь в ее самостоятельных, многогранных и сложных, проявлениях.

Вместе с тем столь присущая искусству Моцарта двойственность отличала его и как человека. Портрет, набросанный исследователями XX века (по письмам композитора, по суждениям его об искусстве, по немногим достоверным свидетельствам о нем), показывает сложную по своей природе человеческую личность. Моцарт любил жизнь, умел ощущать ее полноту, радоваться ей, но был подвержен приступам скорби и всегда помнил о смерти. Он был фаталистом и знал, сколь шатки представления о жизни как о чем-то устойчиво-постоянном, но это вовсе не мешало ему отдаваться веселым затеям и шуткам (причем подчас именно тогда, когда и в искусстве, и в собственной жизни бывало особенно трудно). Он очень любил путешествия — ради новизны, смены впечатлений, но не увлекался при этом, как многие, архитектурой или, скажем, природой. Моцарт глубоко постиг музыкальное и музыкально-театральное искусство всех главных европейских школ. Способный быстро охватить творческой интуицией важнейшие проблемы искусства своего времени, он многим казался художником беспечным, легко, не задумываясь создающим одно произведение за другим.

Гордый, непреклонный в том, в чем уверен, Моцарт отнюдь не проявлял почтительности к знатым и титулованным особам — он ценил людей независимо от их положения. В письмах разбросаны ядовитые суждения, которыми Моцарт разит многих; его отличали меткая наблюдательность и иронический ум. Критические отзывы Моцарта бывали беспощадно острыми. Он понимал свое особое предназначение в искусстве, свое неизмеримое превосходство над другими. Это определяло его отношение к окружающим и не облегчало жизни среди людей. И тот же Моцарт был отзывчив на просьбы друзей, любил и чтит Гайдна, с нежностью относившегося к нему; с радостью шел навстречу духовному братству в масонстве, принимая это учение как нечто близкое себе<sup>1</sup>. Трезво

---

<sup>1</sup> Масонство — религиозно-этическое движение, очень распространенное в Европе в конце XVIII века. Массоны проповедовали идею

мыслящий, хорошо понимавший, чего хочет публика, вовсе не чуждый и честолюбивых планов, он готов был добиваться успеха, но не умел этого делать из-за своей «непрактичности» (в отличие, например, от Глюка). Таковы черты человека, создавшего «музыку Моцарта», этот необъятный мир, единственный в своем роде. Безмерность бытия, таинственные глубины, загадки жизни и смерти, неразрешенность психологических проблем и нравственных конфликтов, возвышенность стремлений и поэзия чувств живут в музыке Моцарта рядом с непосредственностью радости, с простотой быта, с ощущением красоты, с весельем и смехом. Но и не только рядом — контрасты и противоречия в ней выступают в единении. Игра может заключать в себе серьезность и глубину, смех — слезы, веселье — оборачивается трагизмом, утверждение — ироническим отрицанием. И недаром Г. В. Чичерин в своем «Исследовательском этюде» о Моцарте писал: «Он (Моцарт. — Авт.) ближе всего к Леонардо да Винчи; Джоконда есть музыка Моцарта в красках...»<sup>2</sup>

Творчество для Моцарта — непоколебимая внутренняя потребность гения, форма бытия. Моцарт умел передать своей музыкой все. Нет таких жанров, в которых он не писал бы, не дал бы каждому своей индивидуальной трактовки. Одинаково свободно владел он всеми формами и средствами как светской, так и духовной музыки, как вокальной, так и инструментальной — оркестровой, камерно-ансамблевой, концертной, сольной. В этом — одно из проявлений моцартовского универсального мышления.

Универсален и вместе с тем индивидуально-неповторим музыкальный язык Моцарта. Современники композитора хорошо понимали его новизну, многие не принимали ее. Мелодия Моцарта изящна, гибко-подвижна, как итальянская оперная кантилена, но она по-немецки и интонационно насыщена и часто декламационно разнообразна. Моцарт писал для инструментов мелодии по-

---

нравственного усовершенствования человека, его духовного очищения. Не имея политической направленности, масонство привлекало просвещенную интеллигенцию некоторым свободомыслием. В Германии и Австрии к нему примкнули Гердер, Лессинг, Виланд, Гёте, многие музыканты, в том числе Гайди, немало друзей Моцарта, его отец. Моцарт увлекся масонством, переехав в Вену.

<sup>2</sup> Чичерин Г. Моцарт. Л., 1970, с. 280.



оперному певучие, для оперы — настолько интонационно концентрированные, что они воспринимаются скорее как инструментальные.) Синтез различных выразительных и разнонациональных качеств в мелодике Моцарта делает ее «внешне» похожей на многие мелодии других композиторов того времени (по структуре, ритму, каденциям); но, вполне принадлежа по стилю второй половине XVIII века, по внутренней своей сущности мелодика Моцарта нова и индивидуальна. Особое богатство содержания передается у Моцарта и одновременным соединением различных голосов музыкальной ткани. Смелые до рискованности (с точки зрения слуховых представлений того времени) сплетения голосов часто пугали современников Моцарта. То, что нам сейчас слышится как гармоничное слияние, во времена Моцарта воспринималось чуть ли не как неоправданная острота и жесткость звучания. То же проявляется в гармоническом языке: вполне в традициях времени четкость основных опор (тоника, субдоминанта, доминанта), неумолимая логика тяготений, чистота и плавность голосоведения; но сколько здесь непривычных для слуха эпохи диссонантных созвучий, далеких тональностей, непринятых его современниками последовательностей и гармонических неожиданностей, связанных то с хроматизмами в средних голосах, то с задержаниями в мелодии и басу. В музыке Моцарта ясно слышатся многие присмы, устремленные в будущее, опережающие свое время. Моцарт всегда нов, как бы ни был он «традиционен».

Содержательный строй музыки Моцарта требовал особой концентрированности всех разделов формы. Изобилие мыслей, сложность их соотношений, смелость контрастов, внезапность переходов — все обуславливало новизну стиля, кажущегося традиционным для конца XVIII века. Самое главное, что так неотразимо воздействует на слушателей, — это одухотворенность и красота выражения в музыке Моцарта. И стихийная сила чувствований, и буйная радость бытия, и тонкое ощущение поэзии жизни, и даже «некрасивые» проявления (яростный гнев или лживые уловки, трусость или лицемерие) — все облечено Моцартом в эстетически совершенную форму, все одухотворено особым дыханием человечности и правды. Иллюзорная простота скрадывает сложность содержания, на первом же плане оказывается то непостижимое — прекрасное, что составляет неотъемлемое свойство музыки Моцарта.

«Уложить» короткую жизнь Моцарта в строго разграниченные хронологические рамки нельзя особенно потому, что интенсивность его внутреннего развития была беспримерной. Уже в 12—13 лет он писал музыку, почти равную по уровню профессионального мастерства произведениям взрослых композиторов, его современников, а в годы юности так стремительно шагал вперед, что вскоре опередил всех. К тридцати годам, когда большинство композиторов обычно лишь «находят себя», он был автором таких опер, как «Похищение из сераля» и «Свадьба Фигаро». Представим себе всё же основные вехи его биографии.

Первые путешествия Моцарта-вундеркинда по странам и городам Европы, начавшиеся с шестилетнего возраста,— 1762—1769; годы ранней юности и молодости, прошедшие на службе в родном городе композитора, Зальцбурге,— 1769—1780, с несколькими путешествиями в Италию (1771 и 1772), в Мангейм — Париж (1777—1778) и в Мюнхен (1774 и 1780); наконец, десятилетие в Вене (1781—1791), венчающее его путь. Но с фактами жизни Моцарта мало совпадают вехи творческой биографии. Началом композиторской работы справедливо считать 1765 год (Моцарту 9 лет!). Правда, в полном перечне его сочинений есть целый ряд небольших пьес, отнесенных к 1763 (и к 1764) году, но это были еще только первые пробы учебного характера. С 1765 же года Моцарт уже более или менее последовательно сочиняет в жанре симфонии, постепенно охватывает сознанием и другие жанры, становящиеся затем очень показательными для него. Этот период особого (моцартовского!) ученичества, усвоения и воспроизведения всего слышимого длится до зимы 1773/74 года. С 1774 года, с восемнадцатилетнего возраста, начинается новый этап творчества: переработки (а не усвоения) музыкальных явлений эпохи и «открытия» собственного художественного мира. Он продолжается до 1782 года, когда новые творческие стимулы и внутренний процесс развития личности композитора определили начало завершающего этапа — высокой зрелости, высшего взлета его возможностей. Таким образом, на три периода биографии человека, артиста — 1762—1769, 1769—1780, 1781—1791 — как бы накладываются три периода творчества — 1765—1773 (1774), 1774—1782, 1782—1791 годы.

Зальцбург, родина Моцарта, расположен в восточной части Австрии, вблизи Альп, за которыми неподалеку находится Тироль и чуть дальше — Италия. С окрестных гор стекает быстрая река Зальцах, над городом высится крепость Хоэнзальцбург. Путешественники славят живописность этого края, красоты архитектуры города, их пленял южный колорит пейзажей, декоративность строений.

В жизни Зальцбурга немалое место занимала музыка. Во дворце князя-архиепископа, правителя княжества, по всем торжественным случаям давались концерты. Часто звучали духовные сочинения зальцбургских музыкантов (Михаэля Гайдна — брата Йозефа, обоих Моцартов — отца и сына). Охотно музицировали и в домах горожан. В городе не было оперного театра, зато издавна были приняты народные комические представления, очень любимые семейством Моцартов. Время от времени приезжали с гастролями труппы драматических актеров. В 1770-х годах здесь гастролировал Э. Шиканедер — будущий заказчик «Волшебной флейты» Моцарта и либреттист этой оперы. Его труппа давала в Зальцбурге трагедии Шекспира, драмы Лессинга, Кальдерона, пьесы Гоцци. В ее репертуаре были также народные фарсы и зингшпили. Художественные впечатления, полученные Моцартом в родном городе, разнообразны, их влияние отзывалось в его творчестве очень значимо и долго. Но все-таки уже в ранней юности композитора стали тяготить провинциальный дух культурной жизни Зальцбурга и особенно отсутствие оперного театра.

Отец композитора, Леопольд Моцарт, состоял на службе у архиепископа скрипачом и концертмейстером, позже — вице-капельмейстером<sup>3</sup>. Автор школы обучения игре на скрипке, он был и композитором. Леопольд Моцарт стал учителем и наставником своего гениального сына. Многие годы он умело, взыскательно руководил развитием Вольфганга, но настало и такое время, когда отец перестал понимать творческие устремления сына. Однако любовь и уважение к своему отцу Моцарт хранил всегда.

В шесть лет Моцарт совершил первое путешествие — сначала ко двору мюнхенского курфюрста, затем — в

<sup>3</sup> Долгая служба и музыкальные данные давали Л. Моцарту основания рассчитывать на место капельмейстера. Но, как обычно бывало в то время в немецких и австрийских землях, ему предпочитали каждый раз итальянского маэстро.

Вену, где он и его сестра Наннерль, одаренная музыкантша, игравшая на клавесине, были представлены императорской семье. В литературе о Моцарте красочно описаны детские выступления вундеркинда, столь поражавшие публику. С середины 1763 до 1766 года Моцарт побывал во многих городах Германии, Бельгии, Голландии, Швейцарии, Франции; «крайней» точкой путешествия был Лондон. Знакомство и общение с младшим сыном Иоганна Себастиана Баха Иоганном Кристианом («лондонским» Бахом), увлечение его музыкой послужило для Моцарта стимулом к написанию первых симфоний. В эти же годы появились сонаты для клавира и скрипки, а вскоре и первые оперы Моцарта: театрализованная серенада «Аполлон и Гиацинт» (Зальцбург, 1767), зингшпиль «Бастьен и Бастьенна» и опера buffa «Мнимая простушка» (Вена, 1768). Уже эти ранние сочинения Моцарта дают основание говорить о его поразительной художественной восприимчивости. С гениальной интуицией постигал он технологию музыкального творчества — то, над чем другим, даже и очень талантливым музыкантам приходилось долго трудиться. Впитывать новые музыкальные впечатления Моцарт продолжал всю жизнь. В его творчестве совершенно очевидны связи со всеми сколько-нибудь значительными явлениями европейской музыки XVIII века — светской и духовной, вокальной и инструментальной, итальянской и французской. Творческие стимулы композитор черпал (в разные годы жизни) то в инструментальных сочинениях И. Шоберта и И. К. Баха, то в итальянской опере (seria и buffa), то в открытиях мангеймских музыкантов, то в произведениях И. С. Баха. Чрезвычайно много дала ему музыка Й. Гайдна и народное искусство Австрии. Эти и другие источники, направляя богатую фантазию, помогали формированию новых музыкальных идей, принадлежавших уже только Моцарту.

После знакомства с музыкальной жизнью больших европейских центров (Вены, Парижа, Лондона и других) Моцарту было трудно привыкнуть к «подневольной» жизни в Зальцбурге. В тринадцать лет он стал придворным музыкантом архиепископа и должен был подчиняться его установлениям (сочинять по заказу, дожидаться утром указаний, не иметь права уезжать из города без разрешения). Все больше угнетало Моцарта отсутствие в Зальцбурге оперного театра: «здесь нечего слушать: здесь нет театра, нет оперы!» или: «Был бы там хоть

сколько-нибудь порядочный театр, ведь только в этом и заключаются мои развлечения...» — читаем мы в его письмах<sup>4</sup>. Он рано ощутил в себе музыкально-драматический дар. Желание писать для сцены было неодолимым. Самой большой радостью становились поездки для создания и постановок своих опер.

В первой половине 1770-х годов такие события, по счастью, следовали одно за другим. Из Милана пришли заказы сначала на оперу *seria* «Митридат, царь Понтийский», затем на театрализованную серенаду «Асканио в Альбе». В 1772 году там же состоялась премьера оперы *seria* Моцарта «Луций Сулла». В 1774 году для Мюнхена написана опера *buffa* «Мнимая садовница». По случаю торжества в Зальцбурге появились «Сон Сципиона» (театрализованная серенада) и «Король-пастух» (названный автором «драматическим сочинением»). «Театрализованные серенады» были украшением придворных празднеств. Их сюжеты аллегоричны и достаточно условны, тем не менее в них проявился щедрый музыкальный дар автора. Композитор пока не задавался какими-либо идейными или драматическими целями, но от одного произведения к другому рос как музыкант.

В операх *seria* и *buffa* 1770-х годов Моцарт внешне не отступал от сложившихся норм. Он давал певцам возможность показать свою виртуозность в ариях с колоратурами и в аккомпанированных речитативах. Ансамблями, балетными номерами, симфониями (инструментальными вступлениями) — всеми формами оперы он овладевал легко и свободно.

Однако уже и тогда Моцарт порой удивлял слушателей новизной музыки. Д. Шубарт писал в 1775 году: «Я слышал также оперу *buffa* изумительного гения Моцарта, она называется „Мнимая садовница“. То там, то там в ней вспыхивало пламя гениальности...»<sup>5</sup>. Последняя из опер *seria*, написанных Моцартом для Италии, «Луций Сулла», показалась музыкально «перегруженной». Успех ее в Италии был лишь кратковременным; только чуткие к искусству люди слышали у шестнадцати — восемнадцатилетнего Моцарта не просто пугающие отступления от привычного, но устремления к более глубокой содержательности.

Список сочинений Моцарта до поездки в Мангейм — Париж содержит свыше двухсот номеров по существую-

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Эйнштейн А. Моцарт. М., 1977, с. 66 и 69.

<sup>5</sup> Там же, с. 382.

щему каталогу Кёхеля — Эйнштейна<sup>6</sup>, в нем — почти все существовавшие в ту эпоху жанры. Уже в 1774 году Моцарт был автором свыше тридцати симфоний<sup>7</sup>. Среди них уже есть и такие, написать которые мог только Моцарт. Этому примерами служат, по крайней мере, две симфонии — № 25, соль минор (KV 183) и № 29, ля мажор (KV 201).

Симфония № 25 несет на себе печать «мятежной юности». Бурная страстность, сила порыва пронизывают ее первую часть, а временами и последующие. Искусство Моцарта созвучно здесь строю образов «штюрмеровского» искусства. Свидетельством внутреннего родства Моцарта и «штюрмеров» на одном из этапов развития его творчества осталась целая группа его минорных произведений, в том числе опера «Идоменей», написанные позднее клавирная соната № 14, до минор (KV 457) и клавирный концерт № 20, ре минор (KV 466).

Симфония № 29 иная. Многогранностью своего музы-

---

<sup>6</sup> При жизни Моцарта издавалось очень малое число его сочинений. Им не были даны номера опусов (начиная с Бетховена, все композиторы обычно уже сами «каталогизировали» свои сочинения). Наследие Моцарта досталось потомкам в неразобранном виде, хронология была неясна, запутана, кое-что утеряно, а относительно ряда произведений существовали сомнения — принадлежат ли они Моцарту или кому-либо из его современников. Исследователям творчества Моцарта необходима была ясная картина эволюции композитора, а ее невозможно воссоздать без научно обоснованного и выверенного каталога. Эта большая, трудная и кропотливая работа была предпринята австрийским музыкантом, музыковедом Л. Кёхелем, страстным любителем музыки Моцарта, в середине прошлого века. Его труд, первый в истории музыки, ставший далее образцом для аналогичных справочных трудов по произведениям других авторов, вышел в свет в 1862 году.

В нашем веке появилась необходимость уточнить и дополнить «Хронологически-тематический указатель» Кёхеля. Эту работу выполнил известный немецкий музыковед Альфред Эйнштейн. Ныне этот указатель — обширнейший том с подробными аннотациями по поводу каждого сочинения Моцарта, местонахождения его автографа и т. п. Он служит обязательным источником сведений для всех, кто так или иначе соприкасается с творчеством Моцарта. Новые издания сочинений композитора непременно снабжаются номерами этого тематического указателя — например, K.201, или K.595, или же KV 595 (то есть Köchel Verzeichnis — указатель Кёхеля, по первым буквам немецкого названия).

<sup>7</sup> Некоторые из них включены в каталог позднее, под дополнительными номерами. В принятую у нас «сквозную», уже ставшую условной нумерацию (с № 1 по № 41) они не вошли.

С 1774 по 1778 год Моцарт не писал симфоний, поэтому 1774 год — условная веха.

кального содержания она предвещает зрелого Моцарта-симфониста. В ней торжествуют энергия и юная воля к жизни. Симфония № 29 — одно из тех произведений, которые дают право утверждать, что восемнадцатилетний композитор выразил именно свое понимание жизни, заговорил своим языком. Поэтому начало 1774 года — время ее появления — можно с полным основанием считать границей двух периодов творчества.

Плодотворной была и работа Моцарта над струнным квартетом. Написанные в 1773 году тринадцать квартетов обнаруживают, конечно, следование образцам — сначала Д. Самmartини, а затем Й. Гайдну, чьи квартеты ор. 20 Моцарт услышал в Вене в 1773 году. Но явны и признаки самостоятельности Моцарта. «Сгущенностью» эмоций особенно отличается квартет № 13, ре минор (KV 173), предвещающая более поздние его ре-минорные произведения в жанре сонаты, концерта, квартета.

Годы, пролегающие между 1774 и 1780, чрезвычайно богаты и биографически, и творчески. Одно из самых главных событий — поездка в Мангейм — Париж в 1777—1778 годах, предпринятая по настоянию Леопольда Моцарта (который очень хотел бы видеть сына придворным музыкантом в одном из крупных европейских центров). О подробностях этой поездки известно многое, благодаря письмам сына к отцу (и матери к мужу)<sup>8</sup>. Ее роль в творческой жизни композитора очень велика. Особенно много новых музыкальных впечатлений Моцарт почерпнул во время пребывания в Мангейме.

В 1750—1770-е годы Мангейм был городом больших литературных и театральных интересов. Повсюду читали «Вертера» Гёте, театр ставил его драму «Гец фон Берлихинген». Шиллер называл Мангейм «краем драматической музы». Именно здесь (правда, уже после пребывания Моцарта в Мангейме) состоялась премьера шиллеровских «Разбойников» и затем с большим успехом прошла его же трагедия «Коварство и любовь» (все это — произведения «штюрмеровского» периода творчества обоих писателей).

---

<sup>8</sup> Отец не считал возможным отправить Моцарта одного, зная его «непрактичность», его увлекающийся, горячий нрав. Так как архиепископ И. Колоредо отказался дать отпуск одновременно двум своим музыкантам — старшему и младшему Моцартам, в семье было решено, что Вольфганг поедет с матерью. В этой поездке Анна Мария Моцарт, мать композитора, умерла (в Париже). Для Вольфганга это была первая столь тяжелая утрата.

В Мангейме интересовались и национальным немецким стилем в опере. Здесь, в частности, шла одна из первых немецких опер «Гюнтер из Шварцбурга» И. Хольцбауэра — ее знал и ценил Моцарт. Широко прославлен по всей Европе был оркестр Мангейма (о чем уже говорилось в главе 3).

Композитора приветливо принимали в домах многих музыкантов. Моцарт сочинял много музыки для здешних музыкантов, выступал как клавирист. Здесь он узнал и большую любовь к Алоизии Вебер, певице с ярким красивым голосом. Свои дальнейшие жизненные планы он начал было связывать с этой любовью, но строгое письмо отца отрезвило композитора — Леопольд Моцарт требовал от сына подумать всерьез о своем будущем, вместо того чтобы жить иллюзиями. Понимая справедливость суждений отца, Моцарт покинул Мангейм и направился в Париж.

Надеждам на устройство Вольфганга в Париже не суждено было осуществиться. Моцарт приехал в Париж композитором инструментальной музыки. Он привез с собой и сочинил там клавирные и скрипичные сонаты, симфонии, концерты. Однако все это мало волновало французских покровителей музыки и публику, всегда предпочитавших оперу другим жанрам. Именно в это время здесь достигла высшего накала борьба «глюкистов» и «пиччиннистов». Моцарта попросту не заметили в Париже. Но важно и другое. Судьба не наделила композитора необходимыми качествами, чтобы суметь в тех условиях проложить себе дорогу. Страстный, увлекающийся, он был нерешительным и робким. Ему была чужда всякая «житейская мудрость», претила какая-либо «деятельность» по поводу искусства. Гордость же художника и столь свойственная Моцарту ирония останавливали его перед дверями меценатов. Ф. М. Гримм, заботам которого Леопольд Моцарт поручил своего сына, писал о композиторе: «Он слишком чистосердечен и недостаточно энергичен... чтобы сделать карьеру. Но здесь, чтобы пробиться, необходимы проницательность, предприимчивость, подлость... я желал бы, чтобы у него было вдвое меньше таланта и вдвое больше ловкости...»<sup>9</sup> Красноречиво рисует свое состояние в Париже сам Моцарт: «...я так тут мучаюсь, что и передать не могу... Покуда не приобретешь известность — и думать нечего выступить в качестве

<sup>9</sup> Цит. по кн.: Эйнштейн А. Моцарт, с. 47.



композитора... я только о том и думаю, как поскорее отсюда удрать...»<sup>10</sup> Не найдя пристанища в Париже, он в начале 1779 года возвратился в Зальцбург.

Месяцы пребывания в Мангейме и Париже дали богатую пищу творческому сознанию композитора. Возросли значительность, сложность, глубина содержания музыки Моцарта, очевиднее выступило ее новаторство. Возвратившийся в Зальцбург композитор уже не тот, каким он уезжал в 1777 году. Он близок к полному разрыву с художественными представлениями XVIII века.

Произведения этого периода (после зимы 1773/74 года) составляют внушительный перечень, в котором (как и раньше) встречаются самые разные жанры — от оперы *buffa* («Мнимая садовница») и оперы *seria* («Идоменей») до месс и «малых» духовных сочинений, от симфоний, дивертисментов и серенад (для оркестра) до клавирных сонат и вариаций; тут и концерты, и камерные ансамбли для различных составов, и концертные арии и песни. Поражает, однако, не жанровое многообразие и не изобилие сочинений — это для Моцарта «обычно». Удивляет неравномерность художественных результатов, беспокойный дух исканий в произведениях 1774—1782 годов, соседство традиционного и новаторски смелого. Многие сочинения этих лет заслуживают рассмотрения именно с точки зрения их «неожиданностей» и новизны. Новые мысли проявились в клавирном концерте ми-бемоль мажор № 9 (KV 271), в ля-минорной сонате для клавира (KV 310), в ми-минорной сонате для клавира и скрипки (KV 304), в «*Sinfonia concertante*» ми-бемоль мажор для скрипки и альты (KV 364). Тревога и волнение, свет и тени, смятение и порывы души — музыка переполнена всем этим.

Стремление к новизне и огромные творческие возможности очевидны в опере «Идоменей»<sup>11</sup>. Впервые Моцарт думал здесь об опере как о музыкально-драматическом целом, ставя перед собой задачу, которая была решена им позднее.

«Бурно-пламенным» называет это произведение Г. В. Чичерин. Дух «штюрмерства» придает особое содержание высказываниям действующих лиц, даже если они облечены во внешне привычную, принятую эпохой форму, — повсюду захватывает сила страстей. Недаром кур-

<sup>10</sup> Цит. по кн.: Эйнштейн А. Моцарт, с. 62.

<sup>11</sup> Поставлена в 1780 году в Мюнхене.

фюрст Карл Теодор, заказавший «Идоменей», сказал композитору ставшие широко известными слова: «Слишком хорошо для наших ушей, дорогой Моцарт» и: «Кто бы мог подумать, что в такой маленькой голове кроются столь значительные вещи...»

Мысль о возвращении в провинциальный Зальцбург была теперь для Моцарта невыносимой. Сама судьба послала ему случай: по приказу архиепископа он должен был из Мюнхена направиться в Вену. Здесь и было принято решение остаться в Вене, порвав связи с капеллой архиепископа. Это был бунт, в котором проявились гордая натура композитора, его нежелание смириться с подневольным положением и сознание самоценности своей личности. Но в тех условиях это было большой смелостью: не имея определенной службы и постоянного заработка, Моцарт обрекал себя на крайне трудное существование «свободного художника», что означало зависимость от прихотей знатной публики, от заказов, которые могут быть, а могут и не быть... Поначалу Моцарт закрывал глаза на шаткость своего положения. «... Моя профессия пользуется слишком большой любовью, чтобы я не сумел удержаться. Здесь настоящее царство клавирной музыки», — писал он отцу<sup>12</sup>. Позже ему открылся весь драматизм этого жизненного шага в условиях музыкального быта XVIII века.

В жизни Моцарта первые годы в Вене — самый светлый период. Его Академии (концерты по подписке, где он выступал как клавирист) собирали многих слушателей; у него были ученики, плата за уроки давала возможность вполне прилично существовать; ему заказывали произведения, некоторые из них были изданы. Произошли изменения в семейной жизни композитора — он женился на Констанце Вебер, сестре Алоизии. Констанца не была столь музыкально одарена, как Алоизия, но у нее был неплохой голос. Иногда в начале супружества она пела партии в духовных сочинениях Моцарта. Семейная жизнь их могла бы быть вполне спокойной и ясной, если бы ее не омрачали материальные невзгоды, с годами становившиеся все более тягостными.

За десятилетие жизни в Вене Моцарту суждено было познать и огромную радость успехов, и горечь непризнания, равнодушия и пренебрежения тех, от кого зависело

<sup>12</sup> Цит. по кн.: Эйнштейн А. Моцарт, с. 71.

его положение художника. Хорошо известны подробности бедственного существования композитора во второй половине 1780-х годов. Многочисленные тщетные попытки получить регулярно оплачиваемую должность, поиски учеников, которых с годами становилось все меньше, мошенничества издателей, «обиравших» Моцарта (за бесценок скупающих некоторые его сочинения), — все это предстает как обвинение обществу, которое оказалось столь равнодушным к гению.

В творчестве Моцарта этих лет важнейшую грань провел 1782 год. В письме к отцу от 10 апреля этого года читаем: «... каждое воскресенье в двенадцать часов я хожу к барону ван Свитену, а там не играют ничего, кроме Генделя и Баха. Я собираю коллекцию баховских фуг — и Себастьяна, и Эмануэля, и Фридемана Баха»<sup>13</sup>.

Барон Готфрид ван Свитен, директор придворной библиотеки, был большим любителем музыки. Именно ему венцы обязаны первым (!) знакомством с такими произведениями И. С. Баха, как «Хорошо темперированный клавир», «Искусство фуги», органное трио и некоторые органные фуги. Для Моцарта музыка Баха-отца была открытием величайшего значения (музыку Генделя, его оратории и фуги, он узнал несколько раньше, еще в Зальцбурге).

Искусство Баха заставило композитора по-новому осмыслить путь современной музыки, тот путь, на который и сам он вступил еще в детстве. Легкость буффонной мелодии, чувствительный язык «галантного стиля» заключали в себе прелесть естественности и новизны, но Моцарт давно перерос эти рамки. Его замыслы требовали иного языка. Композитор был знаком с итальянской полифонией благодаря встрече с падре Мартини во время первой поездки в Италию<sup>14</sup>. Но в полифонических произведениях Баха перед ним открылся совсем особый, неизведанный музыкальный мир. Увлеченный полифонией Баха, он сделал переложения фуг из «Хорошо темперированного клавира» для струнного трио и квартета, присоединив к каждой прелюдию собственного сочинения, писал собственные фуги (правда, они остались незавершенными). Контрапунктические опыты стали для Моцарта не только

<sup>13</sup> Цит. по кн.: Эй н ш т е й н А. Моцарт, с. 157.

<sup>14</sup> Джамбаттиста Мартини («падре Мартини» — звали его современники) — итальянский композитор и теоретик, член академий в Болонье и Риме, педагог, автор работ по истории и теории музыки.

школой мастерства, но и средством своего рода «технического перевооружения». Наконец, ярчайшим свидетельством того, что Моцарт был буквально поглощен искусством И. С. Баха, явилась до-минорная месса (KV 427), созданная между 1782 и 1783 годами.

Полифонические принципы немецкой музыки вошли в музыкальное мышление Моцарта, органично слились с тем современным языком, каким он уже давно владел. Но воздействие искусства Баха было и чем-то гораздо большим, чем стимулом к совершенствованию технического мастерства: оно расширило общемузыкальный кругозор композитора, привело его к глубинам музыки как обобщающе-философского искусства, то есть прежде всего к великим традициям немецкой музыки первой половины XVIII века. А. Эйнштейн пишет о мессе Моцарта: «Моцарт наследует не только Баху — за его плечами стоит все XVIII столетие, и великие итальянцы тоже...»<sup>15</sup>

Зрелый стиль Моцарта совершенствовался больше всего в работе над фортепианными концертами и струнными квартетами (между переломным 1782 и 1786 годами): в этом отрезке времени заключен важнейший по своему значению период так называемых «больших концертов» (1784—1786, концерты № 14—25). Неизмерима значительность их музыкального содержания, в котором предстали все стороны моцартовского мира; классическая строгая форма этих произведений универсальна по своим возможностям; их язык, многообразный и гибкий, не сравним ни с чем в музыке этого времени. Теперь Моцарт в полном смысле слова «во всеоружии».

Интенсивность работы творческого сознания композитора в Вене поразительна. Список сочинений тех лет содержит все то, с чем в представлении музыканта связано понятие «Моцарт». Источником многих творческих достижений стала дружба с Гайдном. Посвящая ему шесть венских квартетов, Моцарт писал: «Знаменитый человек и дражайший друг, возьми к себе моих детей!» «Я научился у Гайдна тому, как следует писать квартеты», — говорил Моцарт<sup>16</sup>. Новые творческие стимулы для музыкально-сценических произведений дала Моцарту игра актеров

<sup>15</sup> Эйнштейн А. Моцарт, с. 328.

<sup>16</sup> Цит. по кн.: Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник. Будапешт, 1965, с. 68—69.

С благородной скромностью Гайдн писал после смерти Моцарта: «Мои друзья очень часто льстят мне, считая меня гениальным, но он был намного выше меня» (там же, с. 66).

венского Бургтеатра, который незадолго до переезда композитора в Вену принял национальное направление.

С большим успехом прошли в Вене премьеры опер «Похищение из сераля» (1782) и «Свадьба Фигаро» (1786). Несколько позже они вызвали невиданный энтузиазм публики в Праге. Музыка Моцарта зазвучала тогда на самих улицах города. Пражане заказали Моцарту новую оперу — ею стал «Дон-Жуан». Одна из газет сообщала о премьере: «Знатоки и музыканты утверждают, что в Праге еще никогда ничего подобного не ставилось. Дирижировал сам господин Моцарт, и когда он появился и занял место в оркестре, трижды раздались восторженные приветствия, которые повторились также при его уходе»<sup>17</sup>. Пребывание в Праге, общение с чешскими музыкантами, повсюду проявляемая там любовь к композитору — все это радовало, способствовало рождению новых замыслов Моцарта. Для Праги написана также новая симфония ре мажор (KV 504), называемая «Пражской».

Немного позднее, в 1788 году, в Вене появились три последние симфонии — № 39, ми-бемоль мажор (KV 543), № 40, соль минор (KV 550) и № 41, «Юпитер», до мажор (KV 551), которые завершили путь Моцарта-симфониста. Положение Моцарта в Вене к этому времени значительно ухудшилось. Подписные листы для его Академий возвращались почти пустыми — венская публика, изменчивая в своих вкусах, утратила интерес к композитору, чья музыка становилась столь сложной для восприятия. Все уменьшалось количество учеников; вплоть до 1790 года не было и заказов на оперу. Не жаловала Моцарта и императорская семья — его музыка слишком расходилась с общепринятым вкусом.

Чтобы выйти из затруднений, композитор предпринял концертные поездки по Северной Германии (Дрезден, Берлин, Лейпциг), кроме того — во Франкфурт, в Мюнхен. Они сопровождались большим успехом у слушателей, но не принесли денег, в которых Моцарт так остро нуждался.

Произведения последних лет — 1789—1791, как и прежде, многообразны и по жанрам, и по содержанию. Среди инструментальных — последние струнные квартеты и квинтеты, фортепианные сонаты и концерт № 27, танцы для оркестра, два органых сочинения; среди

---

<sup>17</sup> Цит. по кн.: Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник, с. 77.

сценических и вокальных — оперы «Так поступают все» (*buffa*), «Милосердие Тита» (*seria*), «Волшебная флейта» (зингшпиль); песни и арии, масонские кантаты, Реквием. Но при всем разнообразии в концерциях этих сочинений есть нечто общее, что отличает их от сочинений предыдущих лет: углубление трагедийности (за некоторыми, впрочем, очень важными исключениями), усложнение проблемности содержания (даже и в буффонной оболочке; к примеру, опера «Так поступают все»), подчас горькая успокоенность, просветленность (вместо волевого накала). Явственны и новые стилистические черты: широкие по рисунку темы (во всех этих произведениях проявилось и такое новое качество музыки «позднего» Моцарта, как новая выразительность их чистых и спокойных линий); с другой стороны, в поздних сочинениях Моцарта чаще встречаются жесткие звучания, обостренность контрастов. Противоречие между внешним, кажущимся, и внутренним, сущностным, усиливается, и это — показатель глубокой сложности художественного строя произведений последних лет.

Венское десятилетие и все творчество Моцарта заключают «Волшебная флейта» и Реквием. Заказ на Реквием тревожил воображение Моцарта: заказчик не назвал себя. Автор так и не узнал, для кого он работал над Реквиемом, и этот эпизод в жизни Моцарта долго был окутан легендой<sup>18</sup>.

Реквием, оставшийся незавершенным<sup>19</sup>, вскрыл всю глубину связей творчества Моцарта с традицией немецкой музыки, идущей от философской лирики хоровых жанров, в первую очередь от Баха, отчасти — от Генделя. Он — словно связующая нить, протянутая от прошедшей эпохи к последующей.

«Волшебная флейта» написана Моцартом по заказу директора театра венского предместья Э. Шиканедера. Актер, театральный деятель, он пропагандировал немецкую оперу; композитора и заказчика связывало и то, что

<sup>18</sup> Все разъяснилось через несколько лет после смерти композитора Граф Вальзег цу Штуппах решил почтить память своей умершей жены, отслужив во дворце заупокойную мессу. Ему мало было получить готовый Реквием — он задумал выдать его за свое сочинение, как поступал уже не раз и раньше. Явившийся к Моцарту в июне 1789 года заказчик (это был управляющий графа) поставил условием держать работу в тайне. Дилетантствующий граф не мог предполагать, что потомки будут разыскивать и сохранять каждую страницу рукописей Моцарта, что такую «тайну» история разоблачит очень скоро

<sup>19</sup> Его привел в законченный вид ученик и друг Моцарта Ф. К. Зюсмайер; таким это произведение исполняется теперь.

оба они были масонами <sup>20</sup>. Массонство Моцарта сказалося в «Волшебной флейте» прежде всего в идее разумности жизни и в нравственном ее обосновании (чтобы попасть в Царство Разума, герои оперы проходят через испытания); оно проявилось также и в конкретных сюжетных подробностях, и в отдельных сценах, словно происшедших от обрядовых традиций масонства. Эта опера удивительным образом соединила в себе мудрость философского воззрения на жизнь и простоту ее восприятия. В сказочной, почти условной форме она восславила ценность простого человеческого бытия, выразила веру в торжество добра и света. Ее национальный стиль — воплощение мечты композитора о немецкой опере. Моцарт высоко ценил это свое произведение, сразу же полюбившееся венской публике.

После премьеры оперы в сентябре 1791 года Моцарт прожил совсем недолго — он умер 5 декабря этого же года. До последнего дня композитор работал над Реквиемом. Эти два произведения — «Волшебная флейта», успех которой рос от спектакля к спектаклю, и заупокойная месса, с мыслями о которой Моцарт оставил мир, — словно идут рука об руку, символизируя для потомков полярность его художественных замыслов и сложность видения жизни.

Дать сжатую характеристику творчества Моцарта венских лет вряд ли возможно — ни с какой точки зрения созданное им «не приводится к общему знаменателю». Что ни опера — то особое толкование жанра; каждая симфония, соната, концерт, квартет — постоянное обновление. Устойчивым остается неустанное стремление вперед, способность охватить творческим духом проблемы бытия, выразить интенсивность внутренней жизни.

\* \* \*

В разные времена музыке Моцарта давались крайние оценки — она сама их вызвала своей двойственной природой <sup>21</sup>. В словах Э. Т. А. Гофмана запечатлен романтический образ Моцарта — композитора, который «каса-

---

<sup>20</sup> В ту пору, когда Моцарт взялся за «Волшебную флейту», масонство в Австрии было под подозрением, а в 1790 году император Леопольд II запретил его организации.

<sup>21</sup> Интересно, что первое большое исследование о Моцарте, созданное в первой половине XIX века, принадлежит русскому автору — А. Д. Улыбышеву, который выступал как музыкальный критик и публицист.

ется сверхчеловеческого, чудесного, живущего в глубине духов». Этому романтизированному Моцарту противостоял «солнечный» («вечный свет в музыке», как говорил А. Г. Рубинштейн), беспечно-жизнерадостный, Моцарт-рококо (что так резко отвергает Г. В. Чичерин в цитированной книге). В начале XX века в нем слышали серьезность мыслей и душевные бури, вопросы без ответов, «бездны» жизни духа. Таким Моцарт предстает в исполнении больших музыкантов нашей эпохи, такого Моцарта отстаивают исследователи XX столетия (Г. Аберт и А. Эйнштейн, многие наши современники).

Нет и не может быть в музыкальном творчестве прямых путей, продолжающих Моцарта, но без его достижений в каждом из жанров невозможно представить все последующее развитие музыки. Шуман и Шопен, Глинка и Чайковский, Григ и Равель — композиторы разных эпох, национальных школ, различных индивидуальностей — едины в своем поклонении Моцарту. Каждый из них чему-то учился у него, приобщаясь к миру моцартовской музыки, постигая тайны ее совершенства. В сознании всех поколений Моцарт оставался олицетворением и своей эпохи, и самой музыки, и безграничных возможностей человеческого гения.

## ОПЕРЫ

Я завидую всем, кто пишет оперы. Я готов плакать, когда слышу оперную арию... Желание писать оперы — моя *idée fixe*.

*В. А. Моцарт*

Опера всегда занимала воображение Моцарта. Не только условия жизни музыкального искусства в XVIII веке, согласно которым лишь в оперном жанре композитор мог достигнуть настоящего признания, заставляли его добиваться новых заказов из Вены, Милана или Мюнхена: Моцарт рано почувствовал в себе музыкального драматурга. Еще в детские годы он постиг формы и приемы итальянской оперы *seria* и *buffa*, узнал одну из первых реформаторских опер Глюка — «Альцесту»<sup>22</sup>. Француз-

В его книге о Моцарте много суждений, которые заинтересуют и современного читателя.

<sup>22</sup> Отец и сын слушали «Альцесту» в Вене в 1767 году. Именно эту оперу Глюка В. А. Моцарт позднее специально изучал. Об этом пишет Г. А. Аберт в книге «В. А. Моцарт» (ч. 1, кн. 1, М., 1978, с. 153)



ская опера на композитора впечатления не производила, была далека от его эстетических и музыкальных представлений. Несколько позднее, осознав себя и оперные идеалы времени, Моцарт стал особенно интересоваться национальным зингшпилем. Очень рано начал он и сочинять в этих жанрах, творчески их осваивая. Уже под № 38 в каталоге Кёхеля значится «Аполлон и Гиацинт» (театрализованная серенада); затем — KV 50 — «Бастьен и Бастьенна», зингшпиль; KV 51 — «Мнимая простушка», опера buffa (обе в 1768); KV 87 — «Митридат, царь Понтийский», опера seria (1770). Три вида оперы — seria, buffa и зингшпиль — и стали для Моцарта главными: на их традициях он основал свой стиль, дал новое толкование этим жанрам.

В отличие от Глюка, у Моцарта не было специальной цели реформировать оперу: он не вступал в полемику о сущности этого жанра, не излагал своих принципов в той или иной форме. Но уже и для современников стало очевидным то преобразование традиционных жанров оперы — buffa и зингшпиля, — которое произошло в зрелом творчестве Моцарта. Оно было тем более поразительным, что почти не коснулось внешних признаков: не ломая установленной структуры оперы (buffa и зингшпиля), композитор нашел в существующих рамках неиспользованные раньше возможности, переосмыслил эти жанры внутренне.

Со времени появления оперы существует вопрос о том, что в ней должно быть на первом месте — драма или музыка. Поскольку драма выражается через слово, вопрос этот формулируется как «слово и музыка». Во второй половине XVIII века опера была осознана как жанр, в котором оба составляющих — драма и музыка — должны находиться в органическом единстве. Глюк и Моцарт — вот два музыкальных драматурга эпохи, которые воплотили новые оперные идеалы. Было бы неверно решительно противопоставлять их: ведь конечная цель у каждого одинакова — создать музыкально-драматическое целое. Но к этой цели оба художника шли разными путями.

Если Глюк писал: «Главная цель музыки — дать поэзии больше выразительной силы», то Моцарт считал, что «музыка — главное в каждой опере»<sup>23</sup>. На первый взгляд, казалось бы, все ясно и противоположность

<sup>23</sup> Цит. по ст.: «Свадьба Фигаро» (в письмах Моцарта и его современников). — Сов. музыка, 1955, № 2, с. 82.

позиций очевидна: у Глюка музыка служит поэзии, у Моцарта — поэзия музыке. В действительности вопрос решается несколько сложнее. Глюк — рационалист по своему художественному складу: в понимании сюжета он исходит из логического смысла драмы, а значит — из слова. Музыка Глюка призвана передать содержание, заключенное в словах; композитор строго соблюдает необходимую меру музыкальной выразительности, чтобы не нарушить равновесие драмы и музыки, чтобы яснее донести до восприятия идею произведения.

Для Моцарта сюжет — прежде всего выражение игры страстей реальных людей с их неповторимыми характерами. Стихийная сила чувствований отнюдь не всегда может быть передана словом, напротив, именно музыка здесь всевластна, Моцарт безоговорочно доверяет ей и не ограничивает ее возможностей. Сложные сплетения эмоций, побуждений и стремлений героев, тонкие нюансы смысла поступков, нередко — их подтекст, короче говоря, многие грани содержания, его многозначность Моцарт выражает одной лишь музыкой (порой и сочиняя ее до слов, еще не имея готового текста либретто).

Оба автора решают одну и ту же проблему — драматургической целостности оперы, последовательного целеустремленного развития сюжета и идеи. Но их драмы различны, как различны и воплощаемые ими идеи, как несхожи герои их опер и мир страстей тех и других.

Чуждый деклараций, Моцарт высказывает много суждений об опере в письмах (особенно к отцу). Он вдумчиво анализирует характеры и поступки героев, рассуждает о воздействии драмы на слушателя, заботится о возможно большей сценической правде. С годами уточняется и его понимание проблемы «слово — музыка»: «Конечно, лучше всего, когда объединяются хороший композитор, который понимает театр и сам в состоянии кое-что указать, и умный поэт»<sup>24</sup>. Это уже позиция истинного музыкального драматурга, для которого опера есть результат «умного» содружества композитора и поэта (но композитор — на первом месте!).

Самому Моцарту не всегда доводилось работать с таким «умным поэтом» и совсем редко — выбирать сюжет для оперы. Приходилось соглашаться на спешные заказы, иметь дело с такими либреттистами, от которых он никак

---

<sup>24</sup> Цит. по кн.: Хохловкина А. Западноевропейская опера, М., 1962, с. 66.

не мог добиться желаемого. Но когда судьба давала Моцарту возможность, он взыскательно подбирал сюжеты (так было со «Свадьбой Фигаро» и «Дон-Жуаном»), придирчиво работал с поэтами (например, над «Идоменцем» или «Похищением из сераля») <sup>25</sup>.

В зрелые годы Моцарт ищет сюжеты глубоко значительные по мысли как для серьезной, так и для комической оперы, с живыми неподдельными страстями, с правдивыми драматическими положениями. Лоренцо да Понте, либреттист трех венских опер («Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан» и «Так поступают все»), после первых встреч с композитором писал: «Я сразу же понял, что всеобъемлющему гению Моцарта нужен широкий, многосторонний материал» <sup>26</sup>.

Одно из самых главных достижений Моцарта-драматурга — создание на оперной сцене индивидуальных характеров во всей их многогранности. Конечно, нельзя отказать всей оперной музыке, современной Моцарту, в умении передавать черты человеческого характера. Но эстетика оперы *seign* предполагала выражение чувства как состояния, в законченном виде, статично; Глюк подчинял образы людей на сцене воплощению идеи, отчего каждое чувство у его героев строго направлено на главное и, как правило, эмоцией правит мысль. Современная Моцарту буффонная опера дала много предпосылок для характеров персонажей, но не довела их до индивидуальности и целостности. Именно Моцарт преодолел и классицистские каноны, и ограниченность эстетических норм каждого оперного жанра. Его герои в своей многогранности подобны реальным людям, в их чувствованиях может быть и внутренняя противоречивость, и психологический подтекст. Оперное действие, динамичное и многоплановое, сталкивает характеры — они взаимодействуют, развиваются, постоянно находятся в движении. Эта сторона оперного творчества Моцарта оказалась как нельзя более созвучной идеям, высказанным Лессингом в «Гамбургской драматургии». Мысли о действенности

---

<sup>25</sup> Моцарт бывал и вовсе беспощаден к либреттистам. Рассказывая отцу в письме о «Похищении из сераля», он бросает такое замечание: «Не знаю, о чем только думают наши немецкие поэты. Уж если они не понимают театра, во всяком случае оперы — то хоть бы не заставляли актеров говорить так, словно перед ними не люди, а свиньи, — тыфу, безобразия!» (цит. по кн.: Эйнтштейн А. Моцарт, с. 359)

<sup>26</sup> Цит. по ст.: «Свадьба Фигаро» (в письмах Моцарта и его современников). — Сов. музыка, 1955, № 2, с. 82.

сценического искусства проникли во второй половине XVIII века в сознание и драматических режиссеров, и ведущих актеров Германии и Австрии; в Гамбурге, Мангейме, Вене ставились спектакли на основе современных принципов. Моцарт был хорошо знаком с театральным искусством (особенно по Мангейму, а позже — благодаря венским театрам). Новое в его оперном творчестве, порожденное единственным в своем роде музыкальным гением, было вместе с тем и знамением времени, немецкого Просвещения.

Но герой Моцарта не только конкретен и «осязаем» в своей правдивости, он в то же время и нечто большее, чем «частное» проявление человеческих черт. Заключая в себе большой обобщающий смысл, оперы Моцарта будят мысли о проблемах психологической жизни, о нравственных коллизиях, о тайниках сознания, о самой человеческой сущности.

Моцарт не искал новых форм. В традиционных сольных и ансамблевых номерах он обнаруживает неизведанные содержательные, драматургические возможности. Его арии — то музыкальный портрет действующего лица, то обобщенное выражение сущности характера, то сугубо индивидуальное, до осязаемости реальное проявление чувства в конкретной ситуации. Моцарт дает своим героям и небольшие песенного склада арии, и широко развернутые арии концертного типа с мелодией большого диапазона, требующие виртуозности и первоклассного мастерства. Не масштабы и не степень сложности определяют их драматургическое значение — функции арий многозначны, их появление всегда обосновано логикой целого, а «плотность» содержания одинаково велика и в большой и в малой форме.

Первостепенная роль отведена ансамблям, насыщенным обычно напряженным музыкально-драматическим развитием. Разнообразие их кажется нескончаемым. Ансамбли — драматургические завязки и кульминации, ансамбли — разрешения, ансамбли — ссоры, ансамбли — торможения действия, приковывающие внимание к глубинным мотивам драмы, к ее сокрытым пружинам; дуэты, терцеты и т. д. — все мыслимые составы ансамблей встречаются в операх Моцарта. Созданию многопланового целого, особенно в крупных ансамблях, служит полифония. Моцарт последовательно ведет линию каждого участника, искусно переплетая контрастные, противоположные, высвечивая и подчеркивая тем самым драматургически острые

моменты. В мировой оперной литературе мало что может сравниться с оперными ансамблями Моцарта. Его дар драматурга, его психологическая наблюдательность и меткость характеристик раскрылись в них в полной мере. Каждый персонаж в операх венских лет — это своеобразное постижение человеческой природы, доносимое до слушателя средствами музыки.

Преодолев традиционную статичность оперных форм XVIII века, Моцарт достиг невиданной в музыкальном театре действенности. Очень велика в этом и роль оркестра. Опыт композитора-симфониста помог Моцарту насытить всю оперную ткань динамизмом: этому служит содержательная «тематическая работа», непрерывно происходящее интонационное развитие. Драматург в симфонии, в опере Моцарт — и симфонист. Взаимопроникновение вокального и инструментального, сценически-театрального и симфонического начал совершенно преобразило технику оперного письма, возвысило оперы Моцарта над общим уровнем оперного искусства XVIII века; больше того, сделало их единственными в своей стилистической целостности.

Моцарт отдавал предпочтение итальянской опере *buffa* и австрийскому зингшпилю. Опера *seria* меньше поддавалась преобразованиям, но и в этом жанре Моцарт не связывал себя только традицией. Примером индивидуальной трактовки *seria* может быть «Идоменей» (1780) — одно из самых «откровенно» «штюрмерских» произведений молодого Моцарта. Почти все в нем поначалу кажется «обычным». Но уже первые звуки увертюры увлекают чисто моцартовской динамичностью, а арии героев — новой для оперного театра правдой чувствований (Илия, Идамант) и захватывающей эмоциональной силой (Электра)<sup>27</sup>. Необычно для оперы *seria* не простое присутствие,

---

<sup>27</sup> Действие разыгрывается после Троянской войны на острове Крит. Илия, дочь троянского царя Приама — пленница Идомея, царя Крита; Идамант — его сын; Электра, тоже гречанка — гостя на Крите. Обе девушки любят Идаманта. Конфликт, однако, не только в этом. Идоменей во время бури на море поклялся принести в жертву первого, кого встретит, если ему суждено спастись. Этим первым оказался его сын, Идамант. Бог моря Посейдон посылает жителям Крита кару за то, что Идоменей не выполняет своего обещания. Идамант готов на жертву — он исполнит свой долг. Когда царь уже заносит кинжал над сыном, Илия встает рядом — пусть она, вместо любимого, будет принесена в жертву. Посейдон, тронутый любовью Илии, объявляет свою волю: Идамант станет царем Крита, Илия — его женой, Идоменей, нарушивший клятву, покинет остров.

но и действенное участие хора. Острые драматические ситуации переданы в некоторых хоровых сценах. Таков № 5, где хор за сценой выражает состояние людей на корабле, оказавшемся во власти стихии, а хор на сцене — страх тех, кто наблюдает эту картину с берега. Три различных музыкальных пласта — два хора и оркестр составляют насыщенное развитием целостное звучание:

93 Allegro assai Хор

*p* *cresc.*

у

вы!

Гибель их

вы! Гибель нас ждет!

ждет! О ба[ги]

Сцена № 15 (финал II акта, когда Посейдон посылает на Крит чудовище) облечена в форму терцета с хором. Волнение народа, ужас при появлении чудовища передает напряженный тон музыки с темной тонально-гармонической окраской и непрерывным мелодическим движением:

94 [Allegro assai]

Сопрано

Альты  
Тенора

Басы

*p*

- пять злит - ся мо - ре!

- пять злит - ся мо - ре!

Только по внешним признакам такие сцены сходны с хоровыми сценами у Глюка, по существу они различны. Для Глюка важна театральнo-драматическая организация сцены: появление новых персонажей, вторжение хора; их музыкальная композиция словно «пересеченная», в ней сменяют друг друга ариозные соло, аккомпанированные речитативы, хоровые эпизоды. У Моцарта для композиции подобных сцен событийная сторона гораздо менее существ-

венна; изменения «невидимы», они словно «внутри», и только сама музыка единым током развития создает ощущение насыщенности происходящего. «Идоменей» показал, что Моцарт даже при видимых связях с чем-либо в современной опере шел своим путем.

После «Идоменея» Моцарт написал еще только одну оперу *seria* — «Милосердие Тита» (1791). Опера, заказанная композитору, мыслилась как праздничная, торжественная. Вряд ли Моцарт обратился бы к опере *seria* в эти годы по своему желанию, но, взявшись за этот жанр, он снова внес в него свои «поправки». Либреттист по его просьбе значительно сократил текст в речитативах, ввел ансамбли (причем не только дуэты, которые в опере *seria* обычно бывали, но и терцеты и два крупных финальных ансамбля — квинтет и секстет). Основ жанра Моцарт не затронул: действие показано через с о с т о я н и е героев<sup>28</sup>, стиль пения — типичный для *seria* с виртуозностью, концертным размахом; композиция подобна сюите из арий и ансамблей. Однако Моцарт преодолел растянутость действия, придал значительность музыкальному содержанию арий, обновил их формы (исключив форму *da capo*). Красив, богат оркестр «Милосердия Тита». Спокойствие и ясность, просветленность этой музыки, чистая красота кларнетного тембра в больших соло — черты позднего стиля Моцарта. «Милосердие Тита» завершило работу композитора в жанре оперы *seria*.

«Весь Моцарт» — его мир, его понимание жизни, человека, его оперная драматургия, его музыкальные открытия — выразился в операх *buffa* и зингшпилях венских лет: «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан» и «Так поступают все» (*buffa*) и «Похищение из сераля», «Волшебная флейта» (зингшпили).

Ко времени Моцарта итальянские мастера всесторонне разработали жанр оперы *buffa*. Увлекательно развивающееся действие, стремительный темп, живость ситуаций, простота и естественность поведения персонажей —

---

<sup>28</sup> Сюжет оперы (по пьесе Метастазіо) типичен для *seria*. Действие происходит в императорском Риме. В заговор против императора Тита, затеянный оскорбленной Вителией (она надеялась стать женой Тита, но он предпочел ей другую), вовлекается друг императора Секст. Заговор не осуществился, Секст должен понести наказание. Сложно сплетены с этим событием любовные страсти четырех действующих лиц. В душе Тита борются чувство долга и великодушие — он тронут раскаянием Вителлии. Тит прощает Секста и Вителию, милосердие торжествует.



все это было близко Моцарту. Он с детства осознал — интуитивно, слухом, и на практике, технически, — ее музыкальные приемы: разнообразие соло и ансамблей, непосредственность языка, связанного с бытовой музыкой, гибкость мелодических оборотов, ритмическую живость. Моцарт писал на итальянском языке, сохранял черты буффонных типов в своих персонажах, применял речитативы *secco* в чередовании с ариями и ансамблями — всё в традициях жанра. И тем не менее Моцарт как бы заново пересоздал оперу *buffa*. Неизмеримо значительнее задачи, которые он перед ней ставил: сюжеты трех венских опер *buffa* возвышаются над всем бытовым, обыденным. В них поставлены волнующие современников Моцарта проблемы бытия, раскрыта сложность природы человека. Вместо нравочения и моральных примеров, осуждения пороков и прославления добродетелей (то есть того, что было типично для опер *buffa*) Моцарт дал слушателю саму картину жизни с ее противоречиями, во всей ее многогранности. Но такое понимание оперы исключало «чистоту» жанра — серьезного, драматического или комедийного. И в сюжетные положения, и в обрисовку характеров героев, и в саму музыку Моцарт постоянно привносит черты иных жанров, обычно — *seria* в *buffa*. И тогда буффонное становится отнюдь не главным, но обретает совсем другой смысл: то сложной игры, которая может обернуться чем-то серьезным, то характеристической выразительностью тех или иных персонажей, а то и иронии или пародии. Все более углубляется психологический и смысл комедийных опер Моцарта, и поэтому привычные жанровые характеристики эпохи к ним уже неприменимы. Композитор часто пользовался определением «*dramma giocoso*» («веселая драма»), очень распространенным в XVIII веке. Возможно, этот термин возник из стремления уйти от разграниченности жанров классицистской эстетики. Но и это название не охватывает всей новаторской сущности опер Моцарта. Их можно назвать комическими операми, можно — комедиями характеров, но в той же мере — и психологическими драмами. Чуткие современники почувствовали, насколько оперы Моцарта далеки от привычных представлений об этом музыкально-сценическом жанре; позднее возникли параллели с Шекспиром и Гёте. Они подсказаны смелым, беспрецедентным для музыки XVIII века взаимопроникновением высокого и бытового, комедийного и серьезного, более того — трагического. Выйдя за все рамки музыкального театра своего

века, Моцарт встал на уровень духовных исканий эпохи, вновь открывшей Шекспира и породившей «Фауста» Гёте.

Зингшпиль Моцарт ценил прежде всего как национальный жанр. Мысли о немецком оперном театре в 1780-е годы все больше волновали его. В 1785 году композитор писал с горькой иронией: «Если бы на сцене появился хотя бы один-единственный патриот, то все было бы по-другому. Быть может, тогда бы расцвел находящийся ныне в зародыше национальный театр, и это было бы вечным позорным пятном для Германии, если мы, немцы, вдруг однажды всерьез принялись бы мыслить по-немецки и даже — петь по-немецки!!!»<sup>29</sup> И недаром первой оперой после обоснования в Вене стал зингшпиль «Похищение из сераля». Он своеобразно соединил лирический сюжет<sup>30</sup> с условной, излюбленной в те годы «турецкой» экзотикой. Буффонное в опере смягчено и подчинено лирическому плану произведения, весь смысл которого в выражении чувства любви, столь несхожей в своих проявлениях у каждого из четырех действующих лиц. Для жанра зингшпиля был очень нов теплый тон музыки. Национальный песенный склад многих номеров, самый тип мелодики, «по-немецки» развитая партия оркестра отличают «Похищение из сераля» от итальянских опер buffa. Выражение чувств обрело здесь уже чисто моцартовские поэзию и гибкость.

«Волшебная флейта», последний зингшпиль Моцарта (1791), — еще более «немецкая» опера. По традиции жанра в основе содержания здесь лежит сказочный сюжет, однако сказочность «Волшебной флейты» особая — она сочетается с сильным элементом обрядовости, идущим от масонства. Во многих сценах опера разворачивается как величественное обрядовое действие, в извечную сказочную идею борьбы зла и добра, мрака и света привнесены очень важные для масонства смыслы: героям предстоит пройти через нравственное «очищение», чтобы стать

<sup>29</sup> Цит. по кн.: Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник, с. 67.

В XVIII веке Австрия понималась только как часть Германии, каждый австриец считал себя немцем. Отличия в культурной жизни еще не были осознаны как проявление черт национального характера.

<sup>30</sup> Действие оперы происходит во владениях турецкого пашы, в плену у которого оказались Констанца и ее служанка Блонда. Девушек освобождают их возлюбленные — Бельмонт и его верный слуга Педрилло. Как и полагается в зингшпиле, на пути к «похищению» возникают всевозможные и комические, и довольно серьезные препятствия, которые преодолеваются.

достойными своего счастья<sup>31</sup>. Причудливо сопоставлено здесь обыденное и высокое, «земные» устремления и «идеальные» помыслы. Поэтому естественно и то сочетание различных стилей, которое отличает «Волшебную флейту» от любой другой оперы Моцарта. Выразителям благородных нравственных идеалов, Тамино и Памине, Моцарт дал арии с романсно-певучей, опоэтизированной мелодией. Их музыке присущи «идеальность» и нежность — такова ария Тамино (№ 3):

**Larghetto**  
95 Тамино

Ка - кой ча.ру.ю.щий пор.

*p* *ten.* *ten.*

**T.**

- трет! Та - кой кра.сы не ви.дел свет. Как

буд-то... я где-то... е.е знал дав.но, и серд- [це]

*sfp*

<sup>31</sup> Принц Тамино, преследуемый змеем, оказывается во владениях Царицы Ночи. Три дамы, вооруженные серебряными копьями, спасают

Мудрец Зарастро и жрецы в его храме показаны торжественно-величавой и спокойной музыкой. Ее хоральная основа — олицетворение мудрости и высшего покоя духа. Ария Зарастро с хором (из II действия) строго выдержана в хоральном складе, ее стиль величественно-прост:

Adagio

96 Зарастро

Свой храм, И-зи-да и О-зи-рис,

*p*

Detailed description: This is a musical score for an aria by Zarathustra. It is marked 'Adagio' and numbered '96'. The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'Свой храм, И-зи-да и О-зи-рис,'. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The tempo is 'Adagio' and the dynamics are marked 'p' (piano). The music features a slow, steady rhythm with a mix of quarter and eighth notes.

Царицу Ночи Моцарт рисует музыкой совершенно иного стиля — оперы seria. Гнев и неистовство Царицы выражены в патетике двух ее арий, где виртуозность доведена до предела своих возможностей:

[Allegro assai]

97

Detailed description: This is a musical score for the Queen of the Night's aria. It is marked '[Allegro assai]' and numbered '97'. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat. The tempo is 'Allegro assai'. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and a driving, rhythmic pattern.

его. Хвастун и лгунишка Папагено, птицелов, говорит принцу, что он — его спаситель. За это рот Папагено запирают на ключ. Принцу показывают портрет дочери Царицы — красавицы Памины, которую похитил волшебник Зарастро. Если Тамино освободит ее, Царица Ночи обещает ему руку дочери. В сопровождении Папагено (которому снял замок с губ и дал волшебные колокольчики) Тамино отправляется в путь — волшебная флейта должна помочь ему во всех трудностях. Памина найдена, но принцу предстоит испытание: чтобы обрести любовь Памины, он должен проявить стойкость и терпение. Памина предназначена в жены Тамино, однако, прежде чем они соединятся, необходимо еще разрушить зло, чинимое Царицей Ночи. Зарастро различает любящих, ведет их через испытание. Множество перипетий сопровождают путь к цели и Папагено, и Тамино. В конце концов волшебные колокольчики помогают Папагено обрести счастье с хорошенькой девушкой Папагеной, встретившейся ему под видом старухи. Тамино и Памина выдерживают испытание, пройдя через огонь и воду под звуки волшебной флейты. Ясный день разрушает чары Царицы Ночи, в храме Солнца все возносят хвалу Зарастро и приветствуют Памину и Тамино.



Прекрасная и совершенная, эта музыка несет в себе своеобразный холодок сказочности.

Наконец, еще два персонажа, Папагено и Папагена, вносят в оперу стихию народной музыки Австрии. Контраст этого народно-бытового стиля с высоким строем музыки Тамино и Памины, с мудро-спокойным тоном речи Зарастро огромен:

[Andante]

98 Папагено



Я са-мый ловкий пти-це-лов, я мо-лод, ве-сел и здо-ров!

Как и все остальные действующие лица, Папагено — персонаж из сказки. Но музыка делает именно его на редкость жизненно-достоверным.

Опере предшествует большая увертюра (написанная, как всегда, в сонатной форме). Тема ее главной партии, основа всей пьесы, легка, стремительна, «сказочна»:

Allegro



Она подвергается изобретательному развитию, в котором сонатно-разработочные приемы искусно сплетены с полифоническими. Ни на миг не прекращающаяся работа с тематическим материалом неожиданно преображает тему,

делая ее гораздо значительнее, чем она поначалу казалась. Удивительным образом соединились здесь комедийность и серьезность, предопределив тем самым смысл всей оперы.

Через противопоставление музыкальных сфер выражено главное содержание «Волшебной флейты»: идеальное и обыденное в жизни всегда рядом, они имеют равные права на существование.

Роль музыки в «Волшебной флейте» огромна — все самое существенно важное в действии выражено ее средствами, тогда как разговорные диалоги заняли подчиненное положение, не «мешая» музыке. Никогда до Моцарта в зингшпиле ничего подобного не было; ни одно произведение этого жанра не знало и столь контрастных музыкальных характеристик действующих лиц. Наконец, вовсе не свойственны жанру зингшпиля и крупные ансамбли, значение которых в «Волшебной флейте» так велико. Моцарт преобразил зингшпиль — он в его толковании стал вовсе не комедийным произведением. В опере воплощены мысли композитора о человеческом бытии: герои, подвергаясь жизненным искушениям, достигают идеала, причем каждая пара — своего. Обоим идеалам Моцарт дает «право на жизнь», но возможны они лишь в Царстве Разума и Света. Эту мечту о счастье людей композитор заключил в совершенные формы, созданные его воображением, и оставил потомкам как символ своей эпохи.

Зрелые оперы Моцарта уникальны. Ни одной из них нет аналогов как в его время, так и в XIX веке. Вместе с тем именно они открыли пути исканиям будущего. Новое понимание синтеза драмы и музыки, невиданно значительная драматургическая роль музыки, многозначность оперных форм, арий и ансамблей, единство вокального и инструментального планов, широкое применение сонатных приемов в музыкально-сценическом жанре, неисчерпаемость чисто вокальных средств в создании портретов действующих лиц и многое другое — всеми своими открытиями Моцарт всегда будил мысли оперных композиторов, определяя новаторский дух творчества очень разных художников, единых только в одном — в преклонении перед его гением музыкального драматурга. И сегодня остаются справедливыми слова Гёте, сказанные о произведениях Моцарта в 1828 году: «... в них есть сила созидания, которая действует от поколения к поколению, и эта сила долго не исчерпает себя и не исчезнет»<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Цит. по кн.: Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник, с. 104.

## «Свадьба Фигаро»

«Свадьба Фигаро» написана зимой 1785/86 года, в лучшую пору жизни Моцарта. Один за другим являлись тогда перед венской публикой фортепианные концерты в авторском исполнении (параллельно со «Свадьбой Фигаро» созданы три — № 22, 23 и 24). Подъем духа композитора влек его к образам сильным, светлым, героическим, к новому познанию человеческой природы. Опера «Свадьба Фигаро» превзошла в этом все существовавшее до нее.

Дерзкая, разящая сатирой комедия Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» в Вене была запрещена цензурой — запрет смог обойти только либреттист оперы, поэт Лоренцо да Понте. Нужна была немалая смелость, чтобы взяться за такое новаторское по духу и острое по содержанию произведение. В «Женитьбе Фигаро» перед композитором открылись новые возможности: непереносимое в комедии увлекательное разворачивание интриги (с неузнаваниями, путаницей и неразберихой) выразило совершенно серьезное содержание, остро злободневное и социально конкретное; оно облечено в блестящую, остроумную форму<sup>33</sup>.

Новизну задачи хорошо понимал Лоренцо да Понте. В предисловии к либретто он говорил: «Рисую черту за чертой и разными красками, мы стремились передать всю изменчивость отраженных здесь настроений и тем самым осуществить наше главное намерение, предложить, так сказать, новый вид спектакля...»<sup>34</sup>

Не все в комедии оказалось пригодным для музыкального воплощения на сцене. Специфика жанра требовала большей сжатости текста — чтобы предоставить простор музыке. Кое-что необходимо было сократить (прежде всего сцену феодального суда<sup>35</sup> и последний монолог Фигаро<sup>36</sup>). Сатиричность комедии в либретто сглажена,

<sup>33</sup> Словно зашифровывая подлинный смысл своей «Женитьбы Фигаро», Бомарше предпослал ей эпиграф-двустишие из водевиля: «Тут смешался глас рассудка с блеском легкой болтовни». Моцарт оценил это!

<sup>34</sup> Цит. по кн.: Эйштейн А. Моцарт, с. 396—397.

<sup>35</sup> Пятиактная комедия превращена в четырехактное либретто. Обычная двухактность оперы *buffa* разрослась вдвое. Соответственно традициям жанра крупные финалы заканчивают II действие (центр всей композиции) и последнее.

<sup>36</sup> У Бомарше этот монолог — средоточие сатирической мысли, целая программа жизни человека из третьего сословия. В опере его

но главное сохранено: борьба Фигаро за свои человеческие права, достоинство и в опере — центральный стержень сюжета. Как и комедия, опера убеждает в нравственном и интеллектуальном превосходстве слуги над господином, однако акценты, сделанные и поэтом, и композитором, придали содержанию другое звучание.

Бомарше сопроводил комедию пояснениями относительно характеров всех действующих лиц. Вот некоторые из них: «Граф Альмавива преисполнен сознания собственного величия, но это сочетается у него с грацией и непринужденностью... Роль графа особенно трудно играть потому, что он неизменно оказывается в смешном положении...»; «Графиня, волнуемая двумя противоположными чувствами, должна быть осторожна в проявлениях своей чувствительности и крайне сдержанна в своем гневе...»; «Фигаро... ум в соединении с веселостью и остроумием...»; Керубино «... прелестный шалун: беспокойное и смутное желание — вот основа его характера»; «Сюзанна, ловкая молодая особа, остроумная и жизнерадостная, свободная, однако же, от почти непристойной веселости развратных наших субреток»<sup>37</sup>.

Композитор сохранил основные черты характера каждого. Но героев оперы преобразила особая лирическая наполненность. С их суждений, с их слов в либретто чаще всего снята бытовая конкретность, трезвость; музыка в еще большей мере облагораживает и поэтизирует их. Персонажи не утратили от этого своей «земной реальности», но обрели чисто моцартовскую одухотворенность. Трепетность и нежность, очарование лирических эпизодов создают единый тон музыки оперы: все ее главные герои радуются и печалются, мечтают и томятся жаждой любви. И самого Графа, столько раз попадающего в смешные положения, вспыльчивого и ревнивого, Моцарт наделяет искренними чувствами, когда он говорит о своей любви Сюзанне. Нравственная сторона происходящего, поступков и побуждений действующих лиц выступила на первый план. Поэт и композитор не просто перевели на язык музыки комедию Бомарше — они дали ей иное толкование. Это толкование не укладывалось в рамки жанра оперы

---

содержанием стали раздумья о коварстве женщин, об опасной доверчивости мужчин, прельщенных красотой; в конечном счете — об обманчивости того, что кажется явным. И это — тоже своего рода программа, но в философско-нравственном смысле.

<sup>37</sup> Бомарше П. О. Избр. произведения. М., 1954, с. 370—371



buffa<sup>38</sup>. В афише, объявлявшей о премьере «Свадьбы Фигаро» (1 мая 1786 года), она названа *dramma giocoso*, в либретто да Понте — *commedia per musica* (то есть музыкальная комедия). Сегодня мы называем «Свадьбу Фигаро» или просто оперой *buffa*, или «комедией характеров», но и эти определения требуют уточнений. Выразив в комедийной форме серьезное драматическое содержание, «Свадьба Фигаро» перешагнула границы исходного жанра. Как обычно, Моцарт внешне следует традициям. Арии и ансамбли чередуются с речитативами *secco*, II и последний акты завершаются большими финалами; в облике некоторых персонажей проглядывают знакомые буффонные черты (даже в Сюзанне и Графе, тем более — в Марселине и Бартоло). Но в художественном строе всей оперы и в каждом из действующих лиц проявилось моцартовское качество — неповторимая индивидуальность, «единственность» и потому — нетрадиционность.

Музыка детально раскрывает все перипетии сюжета — динамичности действия соответствует увлекательная стремительность музыкального потока. В непрерывном изменении всё, вплоть до любого сольного высказывания. Следуя за происходящим, выражая его, музыка создает живые, реальные человеческие «портреты» во всей их естественности и жизненности. Именно потому опера дает не просто картинку быта (как обычная опера *buffa*), но новое знание о жизни, о людях.

Основу для музыкальных портретов Моцарт почерпнул в своем понимании и человеческой природы. Музыка кой он углубил содержание текста, расширил заключенные в нем возможности, во многом превзошел их. Легко и естественно, словно незаметно, Моцарт вплетает в музыку оперы приемы *seria*, если это ему необходимо для более точной обрисовки ситуации или характера. То, что идет от оперы *seria*, порой дано в пародийном виде (например, для выражения гнева Графа), но временами — и вполне «положительно» (для более многогранного выявления возвышенных, опозитизированных и одухотворенных чувствований). Использование средств оперы *seria* стало здесь и тонким оперным приемом и чертой стиля.

Сюжет оперы постоянно «сталкивает» действующих лиц — потому столь значительная роль отведена здесь ансамблям. Из 28 номеров «Свадьбы Фигаро» —

---

<sup>38</sup> Впрочем, и сама комедия Бомарше не была «чистой» в жанровом отношении (см. об этом во Введении).

14. арий и каватин, 2 хора и 12 ансамблей: и маленькие дуэттино, и терцеты, и секстет, и обширные финалы, объединяющие всех действующих лиц. Ансамбли не только движут действие, возникают во всех вершинных моментах, но и обнаруживают скрытые грани характеров героев, выявляют психологические предпосылки их поведения, объясняют сложные подчас связи между людьми, то есть становятся наиболее действенным и гибким средством музыкальной характеристики.

Совсем по-особому истолковывает Моцарт с о л ь н ы е н о м е р а. У каждого героя своя реакция на происходящее, свой строй чувств. Музыкально-интонационными средствами композитор индивидуализирует любое высказывание персонажа. Речь Фигаро энергична и решительна, в его музыке непрерывно пульсирует ритм, нередко танцевальный или маршевый, его мелодику отличает устремленность, рельефный рисунок. Каждая музыкальная мысль Фигаро четко «сформулирована».

У Сюзанны, лукавой, находчивой и прелестной, речь гибкая, изменчивая. Ее мелодии волнисты, легко вьются, иногда становятся взволнованно-напряженными: они складываются из коротких попевок. Иначе звучит в музыке речь Графини: мелодические интонации ее шире, фразы охватывают большие построения, вокальная пластичность формы словно «возвышает» мелодию, укрупняет ее. В ариях Графини — сила духа и сознание достоинства.

В музыке Графа есть нечто от серьезной патетики и благородного пафоса. Гнев и властность как черты его характера запечатлены в приподнятых интонациях, в уверенном ритмическом движении, нередко с пунктирными фигурами, с явным устремлением к сильной доле такта, в чередовании ходов по «близким» звукам и большим интервалам. Речь юного пажа отличает внутреннее горение: не покидающие его волнение и смятение выливаются в стремительно развертывающихся, полных чувств мелодиях с трепетным ритмом и нервной пульсацией.

Ни один портрет, ни одна ситуация в опере не возможны вне музыки о р к е с т р а. Он предваряет многие вокальные характеристики большими вступлениями, в которых уже «сказано» самое важное; он вносит живость, характерность в ансамбли, объединяет или противопоставляет их участников. Более того — музыка оркестра (в совокупности с вокальной мелодией) выражает то глубокое содержание человеческих характеров, ту многогранность героев, которые одни слова в пении дать не в силах.

Многообразные связи — жанровые, тональные, ритмические — устанавливаются между разными этапами оперы, создавая ощущение единства музыки заключительных ансамблей II и IV актов, всех высказываний Фигаро, Сюзанны, Керубино, Графини. Оркестр поддерживает и выявляет это единство.

Есть еще один пласт музыкальной выразительности — речитативы *secco*. Сценически-игровые стороны комической оперы выступают в них на первый план. Но только к этому речитативы не сводятся. В моцартовских речитативах *secco* речь действующих лиц настолько интонационно пластична и гибка, что она звучит как музыка. Речитативы сливаются с собственно музыкальным планом оперы, и в этом сплетении пения, речитативов и содержательно-наполненной музыки оркестра — большая сложность сценически-музыкального ее воплощения: от певцов требуется совершеннейшая музыкальность и одухотворенность, безупречная вокальная и сценическая техника.

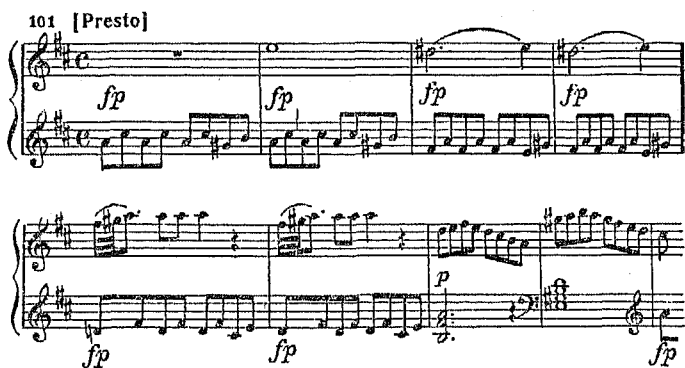
Увертюра к «Свадьбе Фигаро» — симфоническое обобщение содержания оперы. В нее не вошли собственно темы оперы, но ее музыка родственна по общему строю ариям Фигаро и Сюзанны, многим ансамблям; динамичность же сонатной формы (без разработки), сконцентрированность развития, многотемность экспозиции (и, соответственно, репризы) создают эмоциональные предпосылки для восприятия действия.

Главная партия увертюры решительна и энергична. В основе ее — маршевая ритмика (появляющаяся в такте 8) и фанфарные мелодические обороты, но это отнюдь не марш, так как жанровые признаки музыки сглажены. Хотя в первых же тактах звучат обобщенные, множество раз встречавшиеся интонации, тема совершенно индивидуальна. Начальный разбег с кружением извилистой мелодической линии вносит в музыку некую легкую таинственность, словно обещание чего-то интригующего и увлекательного:





Побочная партия, построенная диалогически, особенно близка ансамблевым сценам. В ней сопоставляются и сталкиваются контрастные музыкальные элементы: нежно-настойчивая интонация восходящей секунды, утвердительный взлет к тоническому звуку второй октавы, ласково-успокаивающие обороты:



Вслед за певучей мелодией струнных на рiапо появляется новая тема с вопросо-ответными интонациями и непреклонно решительными аккордами — заключительная партия. Полная обаяния, самая певучая из всех, своей закругленностью она объединяет все предшествующее.





Увертюру отличает свойственная зрелому Моцарту сконцентрированность музыкального содержания. При отсутствии разработки, экспозиция и реприза особенно насыщены тематическим развитием. Его энергия выливается в головокружительный поток почти безостановочного движения — такова кода увертюры. Очертания тем растворяются в фигуративной мелодике: кода — как бы широко распространенный заключительный каданс (Т—S—D—Т), еще и еще раз повторенный.

В композиции либретто четко определены драматургические узлы: завязка в I действии, кульминация — в конце II, общая развязка — в финале IV. Характеристики действующих лиц рассредоточены по всем актам оперы. На этой основе Моцарт создал сложную и разветвленную музыкальную драматургию, где всем актам отведена своя роль и каждый этап действия получил яркое музыкальное воплощение.

I действие — показ героев в музыкальных портретах: арии Фигаро и Керубино, из «второго плана» — Бартоло. Другие действующие лица — Сюзанна, Граф, Марселина — обрисованы в ансамблях (их более полные портреты отнесены в следующие сцены). I акт вместе с тем — завязка действия (во втором дуэте Сюзанна намекает жениху, что Граф не зря отвел им именно эту комнату замка, расположенную между спальнями его и Графини, что у Графа есть «виды» на Сюзанну; в следующей затем каватине Фигаро готовится «дать бой» своему господину). II акт — продолжение интриги, доведение ее до драматической кульминации — в большом ансамбле финала; тут же — показ героев, еще неизвестных по первому акту (Графиня), и дальнейшее раскрытие музыкально-сценических образов, уже известных по I акту (Керубино, Фигаро, Сюзанна, Граф).

Драматургическая роль III акта сложнее всего. Получает разрешение одна сторона конфликта (в сцене суда отклоняется попытка Марселины женить на себе Фигаро, который как-то дал ей расписку с обещанием жениться, если не сможет вернуть денежный долг; Марселина

оказывается матерью Фигаро, как выяснил суд, и в финале акта Граф дает согласие на свадьбу Сюзанны и Фигаро); но остается другая — интрига против Графа, в которой участвуют сначала Сюзанна и Графиня, а позже — и Фигаро. Нечто существенно новое вносится в музыкальный портрет Графа (его речитатив и ария).

IV действие — развязка и эпилог. Сюда отнесены сольные характеристики Марселины, Базилио, Барбарини, здесь завершаются характеристики Фигаро и Сюзанны.

Таким образом, характеры главных действующих лиц раскрываются на протяжении всей оперы постепенно все полнее и шире. Развязка происходит не в какой-либо одной из сцен, а «ступенчато», в III и IV актах, благодаря чему напряжение не ослабевает до самого конца. Два крупных финала оперы, во II и IV актах, соотносятся как ансамбль-кульминация и ансамбль-развязка.

Опера открывается двумя дуэтами Фигаро и Сюзанны, следующими друг за другом (их разделяет речитатив *secco*). Драматургические функции у них различны: первый — введение в действие (готовясь к свадьбе, Фигаро измеряет отведенную для них с Сюзанной комнату замка; Сюзанна, надев новую шляпку, любит себя в зеркале); второй, полный многозначительных намеков, — начало сюжетной интриги. В музыке этих дуэтов чувствуется упругая динамичность: действие сразу «берет разбег».

В обоих дуэтах Моцарт несколькими штрихами наметил облик героев. При всей краткости реплик Фигаро, они мужественны и энергичны, мелодии же Сюзанны изящны и лукаво-грациозны — таков склад музыки первого дуэта. Партии голосов то различны, то сливаются в одно целое. Во втором дуэте Сюзанна вторит Фигаро, но четкая, уверенно звучащая мелодия, изложенная теперь в миноре, становится в ее устах мягкой и женственной. Оркестровая ткань вбирает в себя всю музыку голосов, но не ограничивается ею. В первом дуэте Фигаро лишь подхватывает концы фраз той мелодии, которая идет в оркестре, во втором — оркестровые фразы и предваряют вступление певцов, и идут вместе с ними. Чисто инструментальным средством выразительности служит сама фактура — кипучее движение шестнадцатыми, которое становится носителем внутреннего динамизма.

Каватина Фигаро «Хочет плясать он с милою в паре»<sup>39</sup> — его первый музыкальный портрет. Ритм менуэта —

<sup>39</sup> До последнего времени в исполнительской и педагогической практике использовался клави́р оперы «Свадьба Фигаро», русский

будто подражание галантным манерам аристократа, с которым Фигаро решил померяться силами. Связь с жанром танца подчеркнута имитацией звучания гитары в оркестре; во вкрадчивых интонациях голоса слышна скрытая угроза. Настойчиво, ступень за ступенью поднимаясь вверх, мелодия становится все более энергичной и напористой, в ней четко выделяется каждый слог текста. В сочетании «галантности» и чеканности выражен проницательский смысл каватинны — Фигаро, явно, насмехается над Графом:

Allegretto  
103 Фигаро

Хочет плясать он с миллою в паре, хочет плясать он  
с миллою в паре, я на гитаре могу сыграть,

Каватинна трехчастна. В ее среднем разделе — Фигаро, сбросивший маску учтивости. Смелый, темпераментный, он

текст которой принадлежит П. И. Чайковскому. Перевод, сделанный им в 1875 году для студенческого спектакля Московской консерватории, был данью преклонения перед гением Мопарта.

В 1981 году издательством «Музика» вышущен в свет новый клави́р оперы, в котором перевод текста осуществлен М. Павловой. Поскольку теперь одинаково употребительными становятся и тот и другой клави́ры, в данном учебном пособии для удобства ориентировки учащихся приводятся в тексте оба варианта перевода (сначала по последнему изданию, а затем по прежнему); полные же примеры даются по новому изданию.

достойный противник Графа. Решительность и сила совершенно определенно выражены музыкальными средствами: новый размер  $2/4$  после  $3/4$ , четкий ритм шага, широкие ходы в мелодии (на кварту, квинту, септиму), наконец, изменившаяся фактура оркестра (фигурки с задорными трелями на каждую вторую долю такта).

В репризе герой снова скрывается за внешней галантностью, таящей в себе колкую иронию. Третья часть укорочена, отчего традиционная форма становится еще более динамичной. Как и во всей музыке Фигаро, жанровая характерность (менуэт — в крайних разделах, затухающая маршевость — в среднем) делает героя особенно жизненным, реальным. Моцартовский Фигаро так же трезв в суждениях и способен на немедленные действия, как и герой Бомарше. Сюжетная ситуация создала предпосылку для первого психологического портрета в музыке: слушателю ясна значительность и сила этого характера<sup>40</sup>.


Следующий номер — ария Бартоло «Час отмщения, о час отмщенья» («Мошенник Фигаро, ты трепещи») — № 4. Бартоло не забыл, что Фигаро помог графу Альмавиве похитить у него Розину вместе с ее приданым<sup>41</sup>. В интонациях речи Бартоло — патетика и гнев, но это образ комической оперы. Вокальная скороговорка, повторяющиеся подряд одни и те же мелодические обороты, однотипные ходы на октаву или квинту вниз — приемы, типичные для баса-buffo. Но богато, детально разработанная партия оркестра придает знакомым буффонным приемам уже не столько комичный, сколько характерный смысл. В музыке арии слышен живой человек с вполне индивидуальными чертами. И хотя Бартоло персонаж второстепенный, в музыке и он значителен.

Небольшой комический дуэт — ссора Сюзанны с Марселиной (дуэттино, № 5) — остроумен и изящен. В сюжете его роль как будто бы невелика (случайная встреча двух мнимых «соперниц»), но в намеченную уже характеристику Сюзанны он вносит новые штрихи. И в перебранке с разъяренной Марселиной Сюзанна остается прежде всего очаровательной плутовкой: ситуация доставляет ей

<sup>40</sup> Во II акте, когда Фигаро начнет приводить в действие свой план, музыка обеих частей каватины появится как напоминание о нем (в речитативной сцене с Сюзанной и Графиней).

<sup>41</sup> Напомним, что это — события комедии «Севильский цирюльник», первой части трилогии Бомарше. «Безумный день, или Женитьба Фигаро» — вторая часть трилогии.



удовольствие, она смеется колкостям Марселины и своим собственным. Марселина же в ярости, и это дважды недвусмысленно прорывается в ее партии (см. реплику ее «клянусь, я не выдержу» — «от злости и ярости с ума я сойду») с аккордами оркестра в ритме 

сразу же выделяющимися из всего остального. Как часто бывает у Моцарта, юмор граничит с ироничностью, а психологическая наблюдательность точна до беспощадности.

В целостном виде мелодии дуэтино постоянно звучат только у оркестра, вокальные фразы прихотливо разделены между голосами сопрано и меццо-сопрано или объединены в терцию, иногда же вступают имитационно. Темы этого ансамбля развиваются разработочно (с ми мажором и ре мажором в центре — при главной тональности ля мажор), музыка живет своей жизнью, слова лишь уточняют некоторые детали. Это — одно из тех мгновений музыки Моцарта, когда она поэтизирует бытовое, простое, «низменное». Ничуть не погрешив против психологической правды, композитор заставляет слушателя не только улыбаться происходящему, но и радоваться красоте выражения, любоваться тонкостью музыкальной отделки.

Начиная с прихода Керубино (5-я сцена), события разворачиваются все быстрее — сначала в речитативах сессо, а затем и в терцете № 7. Динамична ария Керубино «Я и сам не пойму, что со мною...» («Рассказать, объяснить не могу я...») — № 6, которая органично включена в единое движение действия. Торопясь высказать волнение, охватывающее его душу, Керубино почти не переводит дыхание. То, о чем он говорит, еще не любовь, а скорее предчувствие ее. И Керубино готов адресовать свои слова каждой женщине в замке Альмавивы.

Ритмическое строение мелодии передает трепетность речи — затактовые мотивы, окончания фраз на слабых долях, перемещение упора на вторую долю такта, словно сами собой возникающие повторы (см. пример 104):

Вопросительные фразы, паузы-вздохи, «утомленные» нисходящие обороты, нежные «падающие» секунды, излюбленные моцартовские мягко ниспадающие хроматизмы (см. такты 16—21, 26—27 и Adagio в конце арии) — все это тонкие психологические штрихи. Мелодия арии

<sup>42</sup> В клавире этот момент изложен ритмически проще (см. с. 36 немецкого издания Peters'a и с. 51 советского — «Музыка», 1981, с авторской ремаркой «яростно»).

## Allegro vivace

104

## Керубино

Я и сам не пойму, что со

мною, отчего я вздыхаю стоскою,

Керубино чутко откликается на любой словесный изгиб. В ее музыкальной ткани сплавлены и робкая жалоба, и радостное упоение, и неизъяснимый трепет волнения. Интонационное многообразие мелодии спаяла оркестровая партия: в ней то дублируется голос, то звучит и другая музыка. Но даже если оркестр как будто бы только поддерживает певца, фактура, тип движения, рисунок и ритм фигурации остаются носителями смысла: достаточно одного такта (без голоса), чтобы вызвать в слушателе определенную эмоциональную настроенность. Значение образа Керубино в опере неизмеримо большее, чем в комедии и либретто. В его ариях словно сконцентрированы жажда любви, трепет жизни — то, чем овевана вся музыка оперы.

Драматургическая вершина I акта — терцет (№ 7). (Услышав голос Графа, Керубино, боясь быть застигнутым в комнате Сюзанны, прячется за кресло. Любовные речи Графа прерваны появлением Базилио. Граф скрывается за тем же креслом, Керубино успеваает прыгнуть в кресло, Сюзанна накрывает его платьем Графини. Разгневанный переданной Базилио сплетней о Графине и Керубино, Граф выходит из своего укрытия. Все это — содержание речитатива *secco*. Отсюда начинается терцет.)

Острота ситуации обусловила психологическую напряженность этой сцены, где серьезное и комедийное неразделимы. Партии участников определяются индивидуальной реакцией каждого на происходящее. В музыкальной речи Графа выражен его гнев. Силетник и интриган Базилио внешне льстив, угодлив — любопытство и удовольствие от этой «пикаантной» ситуации соединилось в нем с желанием загладить свою вину перед Графом; Сюзанна полна неподдельной тревоги<sup>43</sup>. При комизме положения, чувства участников, их волнения вполне серьезны.

Речь Графа патетична — короткие и отрывистые реплики голоса, подчеркнута решительные обороты партии оркестра («Что я слышу? Гнать злодея...» — «Что я слышу? Этот мальчик...»).

Этот пафос как будто бы и серьезен, но едва уловимая тонкая грань отделяет его от патетики «настоящей» seria.

105 Allegro assai

Граф  
(к Базилио)

Что я слышу! Гнать зло-де-я

иль ско-ре-е взять под над-зор,

<sup>43</sup> Керубино, хотя и был обнаружен затем Графом, в ансамбль не вступил. Терцет составлен из голосов Графа, Базилио и Сюзанны.

Легко и незаметно речь Графа сменяется говорком Базиллио. Стелющиеся, ползучие фразы поступенного движения периодически прерываются паузами. «Упорядоченность» его заискивающей речи психологически оправдана — у него нет ни волнения Сюзанны, ни гнева Графа, а лишь угодливость и выжидательная настороженность. Музыка Базиллио звучит всего восемь тактов, но Моцарту их достаточно, чтобы раскрыть сущность этого персонажа:

Allegro assai  
106 Базиллио

Ес - ли б знал я, не бол - тал я !

Вы про - сти - те ме - ня, се - ньор !

Индивидуальность каждого из этих двух участников терцета выявлена и тембрами голосов (баритон у Графа, «характерный» тенор — у Базиллио).

Четырехтактная фраза Сюзанны «Я в смятении! Без сомнения граф поверил в этот вздор» («Трепещу я, сердце бьется») переводит музыку терцета в иной, тревожно-взволнованный план. На смену мажору приходит минор, появляются интонации-вздохи, оживляется движение в оркестре, где фигурации оплетают основную мелодическую линию (см. пример 107).

В соответствии с событиями форма терцета складывается из трех разделов. Первый — непосредственная, остроиндивидуальная реакция всех участников на возникшую ситуацию. Разнохарактерные темы его образуют небольшую динамическую сонатную композицию. Мелодия Гра-

## Allegro assai

107 Сюзанна

Я в смя - те - нье ! Без со - мне - нья граф по -

- ве - рил в э - тот вздор.

*f*

фа выполняет роль главной партии, она ясно оформлена, тонально устойчива. Ответные реплики Базилио и Сюзанны, тонально подвижные, ведущие в доминантовую тональность, не законченные структурно, образуют связующую партию — здесь дано развитие только что происшедшего. Следующая фаза сцены наступает, когда Сюзанна от страха чуть не лишается чувств (в действительности это игра, от взгляда Сюзанны не ускользает ничто из происходящего); мужчины хотят усадить ее в кресло. В музыке — новая, ясно оформившаяся тема в фа мажоре (Базилио, оркестр): это побочная партия. Реплики Сюзанны, испугавшейся, что будет обнаружен Керубино (ведь он — в кресле), составляют маленькую разработку, переходящую в зеркальную репризу<sup>44</sup>. Своеобразие ее еще и в том, что побочная партия звучит в субдоминантовой тональности.

Рассказ Графа о встрече с Керубино у Барбарины (куда он зашел «случайно») составляет среднюю часть терцета. Партия Графа на этот раз речитативного склада (остальные участники почти молчат)<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Зеркальной называется реприза с обратным последованием тем: сначала побочная, затем — главная.

<sup>45</sup> Примечательной особенностью этого эпизода является момент, когда Граф повторяет первую в терцете музыкальную фразу Базилио.

Третий раздел сцены (после того, как обнаружен Керубино) — вновь реакция персонажей на изменившуюся ситуацию. Три голоса звучат уже не диалогически, а почти постоянно одновременно или перебивая друг друга. Страх Сюзанны, надменность Графа, «обличающего» ее в обмане, назойливая болтовня Базилио («Все они так поступают») сливаются воедино. Музыка передает общее волнение: оно и в учащенном ритмическом движении, и в возросшей активности оркестра. Действие словно поднимается на новый эмоциональный уровень. Третий раздел основан на темах первого, являясь как бы второй репризой формы. Но здесь эти темы идут не последовательно, а одновременно, отчего динамичность репризы возрастает.

Однако терцет не исчерпывает психологического напряжения этой драматической ситуации — оно переходит в последующий речитатив, но и там остается скрытым, тревожным. Хор крестьян (которых Фигаро привел с собой, чтобы они пропели хвалу Графу за отмену феодального права первой ночи, — так он начал осуществлять свой план) отстраняет напряжение. Его музыка, простодушная как австрийская народная песня, составляет неожиданный контраст всему предшествующему. И только после ухода крестьян острая сюжетная ситуация разрешается (Граф отправляет Керубино в полк офицером). Музыкально-драматическая кульминация первого акта — ария Фигаро «Уж не будешь, повеса влюбленный...» («Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный...»), рисующая картины будущей офицерской жизни пажа. Блестящая, темпераментная, насмешливая и остроумная, она становится еще одной характеристикой самого Фигаро.

Ария написана в форме рондо: сопоставляя рефрен и эпизоды, Моцарт постоянно разнообразит музыкальное содержание. В основе лежит «военная музыка»: фанфарные обороты голоса и оркестра, ритм марша; перекличка духовой группы со всем оркестром, звучность труб. Но в сочетании с текстом в этой сценической ситуации в устах Фигаро «героическая» музыка звучит пародийно:

---

Это тонко оправдано психологической ситуацией — Граф выступает в той же роли сплетника, что и Базилио («Я решился, поднял скатерть, там притаялся Керубино...» — «Приподнявши потихоньку занавеску, кого ж я вижу?»). Естественны легкие изменения в штрихах (нет *staccato* в аккордах оркестра), к тому же фраза чуть расширена (десять тактов вместо восьми). Учитывая еще и тембр голоса, мы слышим ее в устах Графа иной, хотя музыкальный текст почти полностью идентичен в обоих случаях.

## Vivace

108 Фигаро (к Керубино)

Уж не бу - дешь, по - ве - са влюб -  
лен - ный, рас - пе - вать под окном се - ре - на - ды,

В эпизоде звучит новая тема, рисующая образ лажа, которому придется «позабыть о прическе, о модных манжетах». В оркестре появляются «завитушки» деревянных духовых, легкие трели, стремительно бегущие сверху вниз гаммообразные пассажи скрипок; а фразы голоса становятся скорее танцевальными, чем маршевыми, а главное — более напевными.

Быстрый темп (*Presto*), сглаженность цезур определяют головокружительную, захватывающую динамику арии. Моцарт завершает арию развернутой оркестровой постлюдней — миниатюрной «военной» симфонией с ослепительной звучностью труб.

II действие насыщено особенно бурными событиями; темп их неуклонно нарастает к концу, и большой финал акта является драматической кульминацией всей оперы. Первостепенное место здесь отведено ансамблям. Действие разделено на три сольных и три ансамблевых номера (один из них — грандиозный финал, где участвуют все главные действующие лица оперы, кроме Керубино).

Три соло — это не только три разных типа высказывания, это три характера. Каватина Графини открывает II акт. Ее музыка выражает состояние героини (как это обычно бывает в опере *seria*) — Графиня предается горестным чувствам: Граф холоден к ней. Плавное течение в темпе *Larghetto*, созерцательность тона, задушевность

интонаций с мягкими секундовыми окончаниями фраз напоминают об оперном *lamento*:

[Larghetto]

109 Графиня

Бог любви, дай утешенье,  
стоим горьким моим внемли!

Ария невелика, лишена патетики, чувства выражены в ней сдержанно и строго. Ее музыкальное содержание концентрировано передано в большом оркестровом вступлении. Моцарт объединяет в нем разные этапы развития музыки арии: первые четыре такта, краткую интерлюдия между двумя построениями формы, наконец, последние три заключительных такта. Создается особый, инструментальный вариант характеристики, в нем — концентрация главных черт музыкального портрета, более развернуто данного в арии. Так построенного вступления в опере больше нет.

Голос Графини звучит как продолжение мелодии струнных из начала вступления. В нераздельности инструментального и вокального начал заключены большие возможности музыкального обобщения. Вторящие голосу нежные фразы кларнетов, тепло звучащие терции и сексты скрипок, звуки валторн и фагота одухотворяют музыку, наполняют особой значительностью каждую интонацию мелодии.

Графиня — не комедийный персонаж, но и не героиня оперы *seria*: позднее она с готовностью включится в хитрые проделки Сюзанны и предстанет перед слушателями с иной стороны. В Сюзанне при всей одухотворенности больше «земного», чувства же Графини более возвышенны, хотя это не мешает ей оставаться вполне «реальной».

Следующий сольный номер — ариетта Керубино. (Паж сочинил канцонетту, Сюзанна и Графиня уговаривают Керубино спеть ее. Сюзанна аккомпанирует на гитаре.) Ариетта выдержана в духе песни: простая трехчастная форма, будто бы гитарное сопровождение, ясность тонально-гармонических соотношений. Но бытовой жанр у Моцарта обогащен и углублен.

Мелодия ариетты разворачивается с медлительной



напряженностью, в ее хроматических, скольжениях — чувственное очарование; во внезапном погружении в ми-нор — словно ощущение чего-то тайного, неизвестного; но экспрессия нигде не обнаруживается до конца: каденции, звучащие ясно и просто, скрадывают ее.

[Andante con moto]

110 Керубино

Что так тре-во-жит, что му-чит вновь?

Э-то, быть мо-жет, шу-тих лю-бовь,

Третий сольный номер — ария Сюзанны — словно омузыкаленный фрагмент самого действия. (Сюзанна переодевает Керубино в женское платье — в таком виде паж пойдет на свидание к Графу вместо Сюзанны; женщины намерены проучить Графа.) В тексте арии — чисто разговорные реплики. Сюзанна дает «наставления» пажу: «Вы на колени встать должны», «Вот так, ко мне лицом» («Колени приклоните вы!», «Смотрите на меня»). Объединив речевые реплики в нечто стройное и цельное, Моцарт придал им вокальную закругленность. Как контрапункт к голосу звучат неширокие, невучие мелодии в оркестре. «Озорные» репетиции с форшлагами, часто сменяющиеся штрихи помогают оттенить все детали сценки (см. пример 111).

Последующие события разворачиваются неожиданно, увлекательно, быстро. Приход Графа, испуг Графини, находчивость Сюзанны, помогающей Керубино бежать, — все это Моцарт выражает в музыке ансамблей: терцета

## 111 Allegretto

Сюзанна

Вы на ко-ле-ни

встать должны и смир-но так сто-

-ать, и смир-но, и смир-но, и смир-но так сто-ать.

и дуэта, которые ведут к большому ансамблю финала II действия. Короткий, стремительный дуэт Сюзанны и Керубино — само действие (паж должен во что бы то ни стало успеть скрыться, пока нет Графа; но Граф, уходя, предусмотрительно запер дверь; остается лишь выпрыгнуть в окно). Дуэт построен диалогически — словно разговор, заключенный в музыкально-сценическую форму. В музыкальное развитие вплетен одноименный минор, в оркестре много интересных подробностей, передающих динамику событий и волнение действующих лиц. Дуэт — последний подступ к финалу.

Огромный, сложный по содержанию, действенный и конфликтный ансамбль финала II акта написан в традициях жанра оперы *buffa*. Все происходящее, каждый

неожиданный поворот находит в музыке выражение, и вместе с тем сохранены черты характера каждого из участников, даже эпизодических. Действенное выражение ситуаций и индивидуальные характеристики героев — таковы основные функции музыки финала; кроме того, музыка придает сюжетному содержанию более широкий психологически-обобщающий смысл.

События в финале постоянно осложняются все новыми обстоятельствами (они начинаются с того момента, когда перед закрытой дверью спальни Графиня признается Графу, что там спрятан Керубино). Каждая острая ситуация как будто бы и разрешается (герои находят остроумный выход из положения), но общей развязки нет. Правда, дело часто не в самих событиях как таковых, а в нюансах поведения действующих лиц — в замешательстве Графини, в подозрениях Графа, в хитростях Сюзанны, в находчивых ответах Фигаро и т. п. Именно психологическая сторона содержания и становится главным объектом музыкального воплощения.

Соответственно этапам действия в финале семь различных по музыке разделов. Моцарт отчасти использует в них закономерности сонатной композиции: экспозиционное тонико-доминантовое соотношение тем, разработочность, хотя и без тематической репризы, лишь с возвращением в главную тональность.

Первый раздел — дуэт, ми-бемоль мажор. (Граф вне себя, он все больше распаляется гневом, представляя, что в спальне спрятан Керубино: «Прочь, вы лживы и коварны» — «Прочь, неверная жена» и т. п.; Графиня, в крайнем замешательстве и волнении, пытается его смягчить.) Реплики Графа и Графини выявляют их эмоции соответственно характеру каждого, и вместе с тем музыка обобщенно выражает психологическую ситуацию. Мелодическое развитие непрерывно обновляется, сочетаясь с завершенностью формы, в которой явны черты сонатности (экспозиция с тональным противопоставлением тем и тональная реприза, см. со слов: «Мести жажду я» — «Выходи, мальчишка дерзкий» — у Графа, главную партию экспозиции дуэта и начало репризы).

Волнение, вызванное всеми этими событиями, не разрешаясь, переходит за границы первого раздела финала. В следующем, си-бемоль-мажорном, оно поначалу приторжено (на пороге комнаты вместо Керубино появляется Сюзанна, вызывая изумление и у Графа, и у Графини). Сразу же меняется и темп — *Molto andante* после *Allegro*,

и ритм — трехдольный после четырехдольного; явно подчеркнута жанровая, менуэтная основа темы. В вокальных репликах Сюзанны слышна та же вкрадчивая ирония, что и в речи Фигаро в его каватине I акта:

112 *Molto andante*

Сюзанна

Се - ньо - ры!

К че - му э - ти спо - ры?

Ситуация обрисована как игровая (Сюзанна смеется над Графом, он — в недоумении, Графиня быстро включается в игру, обе готовы его «простить»); однако музыка вскоре снимает оттенок игривости, как всегда у Моцарта, выявляет неподдельность чувств героев. Происходит словно внутренняя смысловая модуляция: тревога и волнение, скрытые в музыке, следуют на этот раз отнюдь не из значения слов (Граф просит извинения у Графини, трое приходят к согласию), а из психологического подтекста происходящего. Вновь возвращается быстрый темп (*Allegro*), четырехдольность, в оркестре устанавливается непрерывная ритмическая пульсация.

Три темы этого раздела образуют свободную композицию с непрерывным развитием. Первая из них эпизодична (см. в примере 112), вторая и третья — основные (см. пример 113).

Вторая тема непосредственно передает торопливую речь женщины, оркестр и голоса в ней слиты. Третья же (см. с такта 5 пример 113) живет как бы в двух вариантах — вокальном и оркестровом. Она получает чисто раз-

Сю - зан - на! Что де - лать? От -

(весело указывает на окно, из которого прыгнул Керубино)

Наш птен - чик да -  
- мстит он же - сто - ко!  
3-я тема

- ле - ко, е - го не пой - мать!

работочное, широкое, длительное и тонально разнообразное развитие — в нем обнаруживается психологический смысл этого момента. Тонально замкнутый, второй раздел по внутренней сути остается незавершенным, так как волнение в нем не исчерпано.

Третий раздел совершенно неожиданно придает событиям иное направление (приходит Фигаро с приглашением на свадебный праздник). Новая тональность (соль мажор после си-бемоль мажора) и упругая, полная энергии танцевальная ритмика выделяют этот поворот в действии. Эпизод в соль мажоре краток, лишен развития, его сюжетная и музыкальная роль — переключение в иное

состояние, разрядка напряжения. Но в его музыке сразу же узнается облик Фигаро.

В четвертом, до-мажорном эпизоде возникает новое психологическое осложнение (эпизод с запиской, которая была раньше передана Графу: по замыслу Фигаро в ней Граф предупреждался, будто во время бала неизвестный мужчина будет искать встречи с Графиней; Фигаро не знает, что, спасая положение, Графиня и Сюзанна назвали Графу автора записки. Теперь Фигаро приходится хитрить, пытаясь догадаться, чего же хотят от него женщины и что известно Графу). К концу эпизода, казалось бы, все недоразумения разрешаются. (Фигаро произносит слова: «Фарс закончим, как велит нам наш обычай театральный — церемонией венчальной все комедии кончать» — «Чтоб комедию окончить, как бывает на театре...») Недаром музыка этого раздела находится в полном единстве с сюжетными перипетиями. До-мажорный эпизод написан в форме сонаты без разработки, он устойчив, завершен, его темы близки друг другу. Первой, вкрадчивой и вопрошительной (мелодия Графа — главная партия со слов: «Кто писал вот это, Фигаро? Посмотри и дай ответ» — «Объясните, друг мой Фигаро, это что здесь за письмо?»), отвечает вторая, настороженная, напряженная (Фигаро и обе женщины, побочная партия, соль мажор, со слов: «Мы, желая примиренья, все раскрыли со смиреньем» — «Ты наивен чрезвычайно, знаем мы твои все тайны»).

В репризе, где все трое, обращаясь к Графу, поют вместе, эта музыка звучит успокаивающе, без тревоги.

Но затем до-мажорный раздел без остановки переходит в пятый, фа-мажорный, вторгаясь в него, тогда как до сих пор перед каждым следующим была долгая цезура. (Появляющийся садовник Антонио негодует, что кто-то, выпрыгнув из окна, помял цветы. Граф снова полон подозрений, «узел» затягивается все туже.) Этот раздел и по смыслу, и по музыке — еще одна, самая большая разработка в финальном ансамбле. Темп ускоряется и буквально (*Allegro molto*) и за счет большей внутренней динамичности развития.

Речь Антонио грубовата. Она передана поступенным движением с повторами каждого звука, периодичностью ритмического рисунка (со слов: «Ах, сеньор, сеньор! Что за дерзость, кто этот злодей?»).

Возбуждение Антонио, индивидуальное своеобразие его личности переданы этой речью очень точно. Музыкальный ритм и строй ее на время подчиняют себе и другие

партии. Фигаро, передразнивая садовника, смеется над ним, говоря «в том же тоне» (см. со слов: «Из-за этой потери грошовой так орать, так шуметь, так метаться» — «Ну так слушай ты, пьяница горький...»).

Вступивший с самого начала фа-мажорного раздела в свои права оркестр детально развитой партией придает всему более значительный смысл: динамичность его музыки соединяет участников, разнообразие же оркестровых тем одновременно их разделяет. Так оркестровая музыка симфонически обобщает и укрупняет содержание этого эпизода.

От фа-мажорного раздела незаметно, опять-таки без цезуры, совершается поворот к шестому, си-бемоль-мажорному.

Его смысл скорее психологический (Фигаро должен объяснить Графу, что за бумага была потеряна тем, кто выпрыгнул из окна. Граф внимательно наблюдает за Фигаро, который говорит, что выпрыгнул он: Сюзанна и Графиня помогают ему «вывернуться»). Весь сложный клубок психологических мотивов и здесь выражен средствами разработочного развития одной темы:

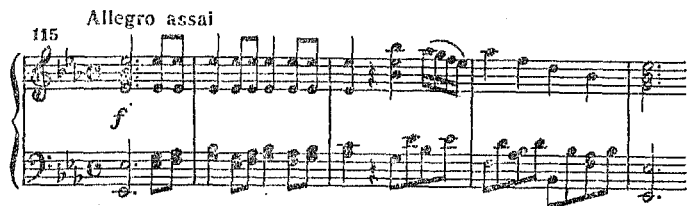


Постепенное разворачивание (тональное, мотивное, тембровое, динамическое развитие) обнаруживает в ней все новые психологические оттенки.

Как и во втором (тоже си-бемоль-мажорном) разделе, сюжетно как будто бы все пришло к согласию, к решению. Но тревожная настороженность музыки предвещает будущие события. Седьмой эпизод, ми-бемоль-мажорный — заключительный этап финала, его сценически-драматическая кульминация. (Является Марселина, с нею Бартоло и Базилио, чтобы предъявить иск Фигаро.) В действие вовлечены теперь все основные персонажи (кроме Керубино и Барбарини) — в конце финала семь поющих голосов. Постоянное тематическое развитие придает музыке такую динамическую силу, что «заключительность» не ощущается, это скорее развивающий этап, причем особенно стремительный среди всех. И в этом эпизоде есть черты сонат-

ности: тонико-доминантовое проведение тем вначале и «прочное» однотональное — в репризе (разработка как самостоятельный раздел формы здесь отсутствует).

Тема, которой начинается седьмой раздел, выражает о б щ е е волнение его участников, в ней нет индивидуальной характерности: устойчивая, решительная, она основана на коротких попевах и простейших гармонических последованиях. Это — главная партия ми-бемоль-мажорного раздела:



Суетливые фразы Марселины, Базилио и Барголо — часть тематизма побочной партии (см. со слов Марселины: «Договор со мной о браке заключил он по закону» — «Заключил со мной обманщик...»).

Трижды повторенная реплика Графа — «Итак, молчанье, молчанье, молчанье, чтобы суть понять я мог!» — «Вы, ради бога, молчите...» (он предвкушает свою победу) вносит заключительный оттенок в эту тематическую сферу.

Финал увенчивает большая реприза и кода. Форма всего финала складывается как циклическая, но пронизанная непрерывающимся единым развитием. Существенно, что в начале между крупными эпизодами ансамбля есть долгие цезуры, дальше же, по мере ускорения событий, они сглаживаются, одно переходит в другое безостановочно. Единство целого проявляется и в тональном обрамлении — «по краям» финала симметрично располагаются ми-бемоль мажор и си-бемоль мажор<sup>46</sup>.

В финале несомненны закономерности инструментальных форм (сонатное строение разделов, единое последовательное развитие с ускорением к концу, тональное обрамление)<sup>47</sup>. Моцарт ни на миг не предаёт забвению специфику жанра оперы. Но его симфоническое мышление даёт возможность раскрыть самой музыкой и такие пласты

<sup>46</sup> Схема тонального плана финала такова: (E♭ — B) — G — C — F — B — E♭)

<sup>47</sup> Можно провести даже вполне конкретные аналогии — например, с до-минорной фантазией для клавира (см. с. 437).



содержания драмы, какие не может выразить собственно сценическое действие.

В III действии сюжетно-событийное и психологическое начала сложно переплетены. Событийная сторона отнесена в основном в речитативы. Главный сюжетный эпизод акта — сцена суда. Секстет (№ 18), дуэтино Сюзанны и Графини (№ 20) и финальный ансамбль (№ 22) хотя и действенны, но скорее внутренне-психологически, чем сценически.

III действие вносит иные черты в музыкальный портрет Графа. В ля-мажорном дуэтино его и Сюзанны (№ 16) нерасторжимы подлинность чувств и любовная игра. Речи Графа страстны, нежны, ответы Сюзанны — словно балансирование на грани «да» и «нет»:

116 [Andante]

С. Да! Нет!

*dolce*

А. При\_дешь ли? И не об\_ма\_нешь? Добрей ты ста\_нешь?

И тут уже не может быть иронии в адрес Графа — любовь «очеловечивает», делает «подлинным» каждого из моцартовских персонажей. Большой аккомпанированный речитатив и ария (№ 17) — выражение гнева Графа, у которого реплика Сюзанны вызвала ревнивые подозрения. Многозначительна ремарка — *Allegro maestoso*. Властный, ревнивый, Граф в своем гневе вполне серьезен и отнюдь не смешон. Здесь Моцарт обратился к типу арии оперы seria. Широко разворачивающаяся мелодия, частые смены фактуры оркестра, разнообразная динамика — все то, что идет от патетики серьезной оперы, служит выражению бурного волнения. За чертами облика аристократа музыка обнаруживает подлинность чувств человека.

Вторая в опере ария Графини (№ 19) особенно очевидно выявляет силу ее души. (Графиня говорит о своей верной любви и о надежде вернуть сердце мужа.) В аккомпанированном речитативе перед арией — глубокая страстность, драматизм. После минора речитатива до мажор арии ощущается словно преодоление состояния тревоги и подавленности.

В *Andante* (первая часть) еще не изжита боль. Горестным фразам гобоя отвечают мужественные интонации голоса с широкими патетическими оборотами.

Вторая часть, *Allegro*, вытекает из *Andante*, продолжая его. В двух частях арии неуклонно растет решимость и воодушевление. Мажор теперь торжествует безраздельно. Завершает арию восьмитактовое заключение всего оркестра с фанфарными оборотами. Оно перекликается с блестящей по звучанию до-мажорной «симфонией», которой кончается I акт оперы (ария Фигаро «Уж не будешь повеса влюбленный»). Но там Фигаро, смеясь, иронически пародировал «военную» героинку; здесь же весь строй музыки второй части арии, из которого и следует это заключение, говорит об истинной мужественной решимости, прямо выраженной и в последних «твердых» фразах голоса (см.: «Ах, когда б все эти муки, эта верность и любовь, сократили дни разлуки, мне его вернули вновь» — «Возврати, о провиденье, возврати мне счастье вновь»).

Прообразом этой арии служит уже не *lamento* (как первой у Графини), а героические образы оперы *seria*.

Снова наступает эмоционально-психологический перелом — дуэтино № 20 (Графиня и Сюзанна пишут записку, приглашающую Графа на свидание вечером в саду: женщины не отказались от намерения проучить его). Графиня диктует, Сюзанна повторяет за ней слова, записывая. Смысл словно зашифрован — имена не названы, и слова можно отнести к разным персонажам («милый друг ко мне придет», «о да, он поймет» и т. д.). Мечтательно и нежно звучит мелодия, одна и та же и в голосах, и в оркестре (то имитация, то дублировка, см. пример 117).

Из множества как будто бы неприметных штрихов слагается особая трепетно-лирическая, поэтичная — помощартовски! — атмосфера музыки: субдоминантовая гармония с терцовым тоном вверху — в кульминации, плавно-колышущийся фон оркестра, сочетание струнных

117 Allegretto  
Сюзанна (пишет)

О вет - ре...

Allegretto

*p*

Detailed description: This block contains the musical score for Sюзанна (пишет). It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The tempo is marked 'Allegretto'. The piano part begins with a dynamic marking of 'p' (piano). The lyrics 'О вет - ре...' are written below the vocal line.

Графиня (диктует)

Ве - те - рок так неж - но ве - ет...

Detailed description: This block contains the musical score for Графиня (диктует). It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The lyrics 'Ве - те - рок так неж - но ве - ет...' are written below the vocal line.

с гобоем и фаготом, легкое скольжение мелодии с тающими окончаниями. Словно «вторым планом» возникает ощущение природы (письмо обещает свидание вечером в саду и начинается словами: «Как только вечерний ветерок...»). Эта миниатюрная лирическая сценка одновременно и «дуэт действия», и «дуэт состояния».

Центральный ансамбль III акта — секстет (№ 18), выражающий реакцию на только что происшедшие события. (В речитативной сцене суда выясняется, что Фигаро — сын Марселины и Бартоло. Со слов Марселины «Наконец со мной ты снова» — «Сын потерянный, желанный», начинается ансамбль.) Все участники по-разному переживают новое событие: Фигаро озадачен, но по-прежнему весел и трезво рассудителен, Дон Курцио (судья) поражен, Граф недоволен, Марселина и Бартоло в конце концов рады, подошедшая же позже Сюзанна, не сразу поняв, что это значит, сначала в недоумении, потом в гневе (видя, как Фигаро обнимает Марселину), наконец, присоединяется к радости родителей и сына. В музыке секстета общая радость сочетается с горечью и разочарованием Графа (слова всех участников различны, только Марселина и Бартоло поют одно и то же). Сложное целое

составлено из контрастных проявлений чувств. Это эмоциональная вершина III акта.

Тонкий психологический смысл заключен в финале этого действия (№ 22). В то время как хор возвещает начало свадебного праздника, Сюзанна вручает Графу записку, о которой Фигаро не знает. Граф, прочитав записку, внезапно веселеет и милостиво разрешает своим подданным начать праздник. В эпизоде чтения записки реальное, шутовское и серьезное неразрывны. Марш и контрданс звучат просто и радостно, в музыке же фанданго (под звуки которой Граф читает записку, а Фигаро наблюдает за ним) — настороженность, вопросительность. И хотя хор «славления сеньора» повторяется, второй план оставляет ощущение двойственности.

В IV акте оперы все происходит в атмосфере игры. Но одни персонажи играют намеренно, другие эту игру воспринимают всерьез, и потому возникают не только комедийные неурядицы и недоразумения, но и более серьезные ситуации, когда обида и подозрения, разочарование, ревность и гнев становятся совершенно подлинными. Грани между комедийной проделкой и настоящими чувствами подчас трудно провести, а игра временами выглядит не такой уж безобидной. Таким образом, действие вовсе не просто, не прямолинейно выполняет свою драматургическую роль развязки. Особая атмосфера этого акта (особенно финала) создается и потому, что все события совершаются под покровом ночи: отсюда острота многих положений (усугубляемых неузнаваниями в темноте), а вместе с тем таинственность и поэтичность.

Течение действия в этом акте не столь стремительно, что выражает и сама его структура: из шести номеров — пять сольных, лишь один — ансамбль (финал). Миниатюрная каватина Барбарини сменяется ариями Марселины и Базилио (эти персонажи прежде или вовсе не были обрисованы в музыке, как, например, Барбарина, или показаны лишь в ансамблях<sup>48</sup>). Две следующие арии — Фигаро и Сюзанны — чрезвычайно важны: они перерастают свое прямое назначение (арии-характеристики), становясь философским обобщением тех или иных сторон жизни.

---

<sup>48</sup> Арии Марселины и Базилио чаще всего выпускаются, о чем сказано и в клавире (то есть это уже «традиционная» купюра). Но теперь принято и записывать, и исполнять в театре всю оперу целиком.

В каватине Барбарини «омузыкален» один из моментов действия (Барбарина потеряла булавку, которую в качестве ответа на записку должна была передать от Графа Сюзанне). Неповторимо индивидуально раскрывается в этой музыке персонаж в сущности вполне второстепенный. Но для Моцарта каждый персонаж — живой человек, и этим все определяется. Уже то, что каватиной действие начинается, придает ей большую значительность, чем это следует из сюжетно-сценической логики. Каватина — как бы камерное преломление жанра оперного *lamento*. Его выразительные приемы сконцентрированы, но одновременно сближены с речевыми интонациями. Трогательно-наивно звучит нежная мелодия, вся сотканная из опозитизированных оборотов речи — жалобных вопросов и восклицаний.

Ария Фигаро «Пора понять, мужчины» — «Мужья, откройте очи» (№ 26) — третья по счету в его партии. Само содержание, выраженное в словах, резко выделяет ее среди всего остального (Фигаро, подозревая в обмане Сюзанну, говорит о том, что женской верности нет, что красота и прелесть женщин — лишь оболечение). Особенно значительно оно в музыкально-драматургическом контексте оперы: пройдены все препятствия к свадьбе, победили любовь Сюзанны и Фигаро, здравость их ума, Граф вынужден сдаться. Это — достижение цели, а значит, и счастья. И вот тогда-то не радость, а сомнения и тревога в душе Фигаро, недоверие к тому, чего герой так добивался; это момент не торжества, а едва ли не крушения надежд. Опера закончится счастливо, однако так ария в таком драматургическом осмыслении многозначительна: непоколебимая сила жизнеутверждения подверглась сомнению; в сознание входит мысль о непрочности достигнутого, о невозможности удержать его. Все комедийное на время отступило перед серьезностью этой идеи.

Интонации аккомпанированного речитатива<sup>49</sup>, вторящие им лаконичные фразы оркестра вводят в душевный строй арии: волнение Фигаро неподдельно, страх, вызванный подозрением, искренен. Но речь Фигаро, при всей серьезности, иронична: герой смеется и над самим собой, и над всеми, кто готов уверовать в истинность чувств. Страстность и шутливость, горячность и насмешливость, энергия и ироничность — в этом переплетении раскрыта

---

<sup>49</sup> Такой речитатив в опере предваряет только арии Графа и Графини в III акте и арию Сюзанны, следующую за арией Фигаро.

сущность природы Фигаро. Ария суммирует черты образа героя, возводит их на новый уровень обобщения и одновременно становится выражением глубоких раздумий о жизни вообще. Значительность произносимого Фигаро передана особой рельефной очерченностью каждой фразы.

[Moderato]

118 Фигаро

По - ра по - нять , муж -

- чи - ны , всех на - ших бед при - чи - ны ;

Все больше увлекаясь течением мыслей, Фигаро ускоряет темп речи. Меньше становится пауз, ритм учащается, почти не остается времени «взять дыхание»; оркестр буквально «наглядно» комментирует отдельные фразы. В скороговорке, в повторении или секвенцировании одних и тех же оборотов, в переключке регистров (таковы, например, «ответные» фразы — на малую септиму вниз) явны черты буффонного стиля — но в речи Фигаро столько ума, острой наблюдательности и беспощадной иронии, что от буффонности вскоре почти ничего не остается:

[Moderato]

119

О - ни всдь - мы су - щие - о про - чем смол -

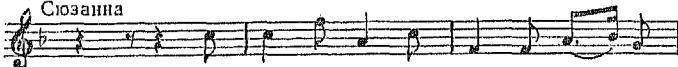


- чу я! Си\_ре ны по\_ ю\_щи\_е\_о про\_чем смол\_чу я!

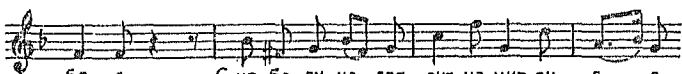
Вокальная партия «впяяна» в оркестр. Его изменчивая музыка постоянно по-новому освещает мелодию (то уточняя, то углубляя смысл слов).

В арии Сюзанны (№ 27) всё иное — и подлинность чувств, и игра (это вытекает из самой ситуации — Сюзанна знает, что Фигаро наблюдает за ней и не прочь подразнить его). Любовь, мечтательность, поэзия ночной природы составляют содержание ее музыки. Любовь движет чувствами, мыслями, поступками всех главных героев. В «очищенном» виде (свободном — более или менее — от сюжетных поворотов) она выступает в опере редко — в арии Керубино «Я и сам не пойму, что со мною» и в этой арии Сюзанны. Оттенки же различны: у Керубино — смутность юного чувства, трепет, у Сюзанны — нега и томление, но также и одухотворенность и поэзия чувства. «Воздушна» партия голоса; гармонически ясная и устойчивая, она вся складывается из мелодических подъемов и спадов, равномерно следующих друг за другом. Мелодия струнных в оркестре дополняется фразами гобоя, флейты: звучания прозрачны, разрежены. Каждая фраза арии заключена в трехтакт: быть может, этим создается ощущение не обычной «классической квадратности», а как бы «округлости» этой мелодии:

120 *Andante*  
Сюзанна



При - ди, мой друг, при - ди, зо - ву те -



- бя я. С не\_ба лу\_на гля\_дит на мир, си\_я\_я,

В контексте действия, следуя сразу за арией Фигаро, это соло Сюзанны приобретает особенно важный смысл: иронии, сомнениям и разочарованиям, которыми полна его ария, отвечает обаяние нежной любовности музыки Сюзанны. И потому она словно разрешает коллизии оперы, уже предопределяя ее развязку. Финал IV действия значителен прежде всего тем, что он является сюжетно-драматической развязкой оперы. Но этим еще вовсе не определяется его смысл и склад. События здесь развиваются сложно,

одна линия постоянно переплетается с другой, реальное психологическое содержание и игра тонко сбалансированы. До самого конца остаются недоразумения, комедийные неурядицы и вместе с ними напряженность. Этим оба больших финала — II и IV актов — близки; но в первом из них больше динамичности и целеустремленности развития, во втором — таинственности и психологических хитросплетений; главное же, что его отличает, — это лирико-любовная атмосфера, которой окутана вся музыка. Частые изменения состава участников, быстро протекающие эпизоды, следующие друг за другом, обусловили музыкальное изобилие последнего финала и многотемность даже внутри разделов ансамбля.

Первый этап финала — сцена переодетой Графини и Керубино. Смущение Графини, нежная настойчивость пажа (принимающего ее за Сюзанну) слышны и в их вокальных фразах и в музыке оркестра. Два варианта темы (вокальный и инструментальный) объединяют этот ре-мажорный раздел:

121 Керубино

Ти хо знак по дам со

- сед - ке ; что от - ве - тит мне - бог весть !

Оркестровая тема многократно повторяется, чередуясь с другими. Мелодия голоса заключает в себе постоянный смысл, хотя (с небольшими изменениями) поется то Керубино, то Графиней, то Графом: это своего рода «тема обольщения».



Сцена разрастается, в игре принимают участие и Фигаро, и Граф, и Сюзанна, наблюдающие и комментирующие происходящее. Тембры оркестра, варианты тональной окраски мелодий, разнообразная динамика струнных выражают изменчивые и тончайшие психологические нюансы.

Во втором эпизоде, соль мажор (сцене «ухаживания» Графа за Графиней, принимаемой им в темноте по платью за Сюзанну, и наблюдающих со стороны Фигаро, позже и Сюзанны), постоянно выдержаны два плана, внешний и внутренний. Музыка его непосредственно вытекает из последних тактов предыдущего, давая свои варианты прозвучавшего.

Вокальные партии Графа и Графини, одновременно и невучие и игриво-кокетливые, идут в танцевальном движении (см. со слов: «Негодника прогнали» — «Ушел он наконец-то»).

Когда в действие вступают Сюзанна (говоря о Графе: «Вот так предубеждение») и Фигаро (с теми же словами), содержание эпизода усложняется. Начальные игривые фразы приобретают в их партиях совершенно серьезный тон. Музыка оркестра объединяет голоса.

Новый эпизод начинается в ми-бемоль мажоре. (Сцена Сюзанны и Фигаро, где игра обострена: Фигаро, узнав по голосу Сюзанну, притворяется, будто говорит нежные слова Графине; Сюзанна, приняв его игру за чистую монету, дает ему пощечину за пощечиной. Игра Фигаро выражается в его фразах, сказанных явно не его языком, — «Скажите только слово, и я у ваших ног», «Сердце мое пылает» — «Здесь у ваших ног я!..», «Огнем пылает сердце...»). Преувеличенная чувственность, «страсть», наигранность слышатся в задержаниях и проходящих хроматизмах:

Larghetto

122 Фигаро



Сердце мо-е пы-ла-ет... На-ка-жем их су-ро-во...

Внешний и внутренний драматизм соединились в музыке. Единственный раз в финале этот эпизод отделен от последующего фермой.

Следующий, четвертый, си-бемоль-мажорный раздел по смыслу вытекает из предыдущего (эпизод примирения Сюзанны и Фигаро). Самый спокойный и уравновешенный, он выражает подлинные чувства героев, без игры.

Но и в нем есть патетические фразы Фигаро (заслышав голос Графа, герои на время возвращаются к игре), шутливость, нарочитость которых связывает этот эпизод с предыдущим.

Внезапное переключение ведет к пятому, соль-мажорному разделу финала (Граф «уличает» в измене жену, но в конце концов все разъясняется). Его структура двучастна: *Allegro assai* («пик» игровой ситуации) и *Andante* (разъяснение всего происшедшего и прощение Графиней Графа). Здесь молящей фразе Графа отвечает «разрешающая» — Графини, ее мелодию подхватывает Сюзанна, потом и голоса остальных. Теперь в ансамбле все одиннадцать участников. Развитие исчерпано. В коде закрепляется чувство радости («Начинаем праздник наш» — «Славить счастье станем все» — последняя фраза в тексте оперы, много раз повторенная ансамблем). Музыка заключительного раздела превращается в вихрь безостановочного движения. Динамикой и волевым напором, яркой звучностью ре мажора, фанфарными оборотами и кружащимися интонациями завершающего построения она перекликается с увертюрой.

Второй большой финал оперы, как и первый, охватывает разные события, вовлекает множество участников; его музыка отмечает и все сюжетные повороты, и все тонкости состояния героев. Но и сам тематизм, и закономерности построения целого иные — они выражают з а к л ю ч и т е л ь н о с т ь этого этапа действия: темы его шире, устойчивее, законченнее по структуре, в них частые каденционные обороты, а их развитие ближе к вариационному, чем к разработочному. Внутри каждого из разделов финала много новой музыки — в связи с быстро меняющимися психологическими ситуациями. Тем не менее Моцарт и здесь достигает музыкального единства целого. Оно и в непрерывности течения музыки, и в постепенности тональных и мелодико-гармонических переходов от одного раздела к другому, и в сглаживании границ между ними. Тональный план финала (D — G) — Es — B — (G — D) явно выражает заключительную функцию этого ансамбля, поскольку все тональности по отношению к главной — лишь субдоминантовые (либо это тональность натуральной IV ступени, либо низких II и VI ступеней, Es и B); кроме того, этот финал, как и первый, обрамляют симметрично-зеркально расположенные тональности (здесь это ре мажор и соль мажор, см. два первых и два последних

раздела), замыкая его; наконец, тональность конца оперы — это тональность увертюры, главная тональность оперы (как, впрочем, и во всех операх этого времени).

\* \* \*

\*

Моцарт не повторял себя. Каждая следующая опера после «Свадьбы Фигаро» — это иная трактовка жанра. Но повсюду, так или иначе, развиваются те художественные принципы, которые сложились именно в ней. Мышление Моцарта, оперного драматурга, в «Свадьбе Фигаро» достигло полной зрелости. В форме комической оперы композитор выразил значительнейшее содержание, комедийное и серьезное предстали в слиянии и единстве.

При постоянном сохранении действительно-сюжетной роли музыки ее функции в опере многообразны. Это и выражение содержательной стороны интриги, и характеристики действующих лиц соответственно их обрисовке в либретто; но в ней создается и второй, психологический план, а нередко — своего рода внутренний контрапункт по отношению к тому, что происходит на сцене (финалы II, III актов). Музыка, тесно связанная с сюжетом, доносит до слушателя также и глубокий общечеловеческий смысл произведения — то обобщающее содержание, которое выявляется в конкретном «частном» сюжете.

Средства для этого Моцарт нашел в соединении закономерностей оперных форм (и вообще вокальной музыки) и инструментальных (прежде всего — сонатно-симфонических). Отсюда идут точность выражения всего, что связано с сюжетом, с поступками, с чувствами героев (вплоть до малейших их оттенков), самостоятельность музыкального развития, его широта и объемность, единство форм частей и целого, логичность их организации. Поэтому, ничего не утрачивая как музыкальное произведение, опера у Моцарта приобрела свойственную симфоническому жанру обобщающую силу.

### «Дон-Жуан»

Средневековая испанская легенда о севильском обольстителе Дон-Жуане, издавна бытовавшая в Европе, множество раз привлекала к себе внимание художников.

К ней обращались Мольер — во Франции, Тирсо да Молина — в Испании, Гольдони — в Италии. Сюжет, как правило, трактовался в плане морализующем: порок в образе Дон-Жуана наказывался, добродетель торжествовала. По мотивам легенды свои импровизированные спектакли разыгрывали различные труппы бродячих театров. Здесь было много поводов для фарсовых ситуаций: публика потешалась драками, которые происходили между женщинами из-за Дон-Жуана, ее забавляли проделки Лепорелло или комически-устрашающие финальные сцены, в которых черти тащили нераскаявшегося грешника в ад. Легенда о Дон-Жуане не раз представляла также и на оперной сцене.

В год создания Моцартом «Дон-Жуана» в городах Италии шло одновременно несколько опер под этим названием, в частности «Дон-Жуан» Гаццаниги, который исполнялся не только в Италии, но и в Вене. Этот спектакль Моцарт, по-видимому, знал. Надо полагать также, что он не раз видел и различные народные представления о Дон-Жуане.

В XVIII веке сюжет легенды казался безнадежно «избитым», банальным. Нужен был гений Моцарта, чтобы заново вдохнуть в него жизнь. Либретто Л. да Понте вполне отвечало намерениям музыканта. Моцарт сам участвовал в его разработке: не только музыка, но вся драма в целом была им тщательно продумана и взвешена. Старинное предание получило новое, оригинальное истолкование. Это относится, в первую очередь, к главному персонажу: моцартовский Дон-Жуан — не бесчестный распутник, каким его трактует традиция, а человек, бесконечно влюбленный в жизнь, опьяненный ею. Он покоряет своей безрассудной отвагой, искрометной веселостью, той легкостью, с которой принимает и жизнь, и смерть. Во всех своих поступках Дон-Жуан следует лишь велениям собственного сердца; общепринятые нормы «дозволенного» и «недозволенного» — не для него. Образ этот несет в себе черты исключительной личности, бунтарски утверждающей право человека на свободное самовыявление, и в этом смысле он близок героям «Бури и натиска». Но он и отличается от них — стихийной силой страстей, острейшим чувством полноты бытия. Среди современных литературных героев лишь один может быть сопоставлен с ним — Фауст Гёте<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> В беседе с Эккерманом, выразившим надежду, что будет написана музыка к «Фаусту», Гёте сказал: «Музыка должна бы быть здесь

Дон-Жуана окружает вереница женских образов. Гордая, прекрасная Донна Анна — одна из самых глубоких в опере фигур. Дочь убитого Командора, она преследует Дон-Жуана, чтобы отомстить за смерть отца. Но не только боль утраты побуждает ее к этому: мир, в котором жила Донна Анна, разрушен Дон-Жуаном, свершить возмездие означает для нее вернуть утраченную веру в добро и справедливость. Образ Донны Анны приобретает в опере подлинно трагическое величие.

Совсем иная Церлина. Эта простодушная и лукавая крестьянка наделена обаянием юности. Ей далек напряженный строй чувств Донны Анны. Жизненные коллизии Церлина легко разрешает, пуская в ход женственность, милое кокетство. Вместе с другими она пытается изоблечь Дон-Жуана, но наедине с ним неизменно покоряется неотразимой власти его чар.

Любовь и гнев слились в сердце покинутой Дон-Жуаном Донны Эльвиры — поэтому так непоследовательна она в своих поступках. Страстная и доверчивая, она то ищет возможности отомстить Дон-Жуану, то вновь готова простить измену. В минуту опасности Донна Эльвира единственная приходит ему на помощь, надеясь спасти от неминуемой гибели.

Три геронни — три разных характера. Но каждый из них раскрывается в полной мере лишь рядом с Дон-Жуаном. И в смятенности Донны Анны, и в бурном проявлении чувств Донны Эльвиры, и в пленительной грации Церлины по-своему отражается неповторимая личность самого Дон-Жуана.

Всегда с героем его неизменный спутник и верный слуга Лепорелло. Житейски трезвый, изрядно трусливый, он постоянно попадает из-за своего сеньора в опаснейшие переpleты — и все-таки не покидает его. Дело здесь не только в щедром вознаграждении: как и другие, Лепорелло невольно подчиняется властной силе Дон-Жуана. Этот типично комедийный персонаж светит не своим, а «отраженным светом». Его буффонада потому так блистательна, что вызвана к жизни изобретательностью и остроумием Дон-Жуана: не будь его рядом, Лепорелло бы сразу померк.

Единственный образ оперы, который действительно противостоит Дон-Жуану как его непримиримый

---

такого же характера, как в „Дон Жуане“, Моцарт мог бы написать музыку для „Фауста“ (цит. по кн.: Чичерин Г. Моцарт, с. 217).

антипод,— Командор. Но он — реальное лицо лишь в начале произведения. В первой же сцене Командор погибает от руки Дон-Жуана и с этого момента на протяжении последующего действия предстает как призрак смерти (таинственный голос Командора — в сцене на кладбище, Командор — Каменный гость — в заключительной сцене), который в конце оперы настигает героя.

Жизненные судьбы действующих в опере лиц сложно переплелись, причем все нити драмы стягиваются к Дон-Жуану. Доведенный до крайности индивидуализм, который герой так своевольно отстаивает, становится источником несчастья других — тех, кого он встречает на своем пути. Сюжет произведения давал повод для раздумий о пределах той свободы, к которой стремится герой, для постановки проблемы нравственного долга; дерзкому «хочу» противопоставляется мысль об ответственности человека за все, что сделано им на земле.

Подобного рода идеи волновали умы современников Моцарта; они нашли отражение в самых значительных произведениях немецкой литературы — таких, например, как «Дон Карлос» Шиллера, «Вертер» и «Фауст» Гёте. Моцарт дает свое решение этой проблемы. Он вовсе не обличает порок и не утверждает торжество нравственного начала, более того — он подвергает сомнению абсолютность самих этих понятий. Его не столько интересуют моральные идеи в их «чистом», отвлеченном виде, сколько «носители» идей — люди с их индивидуальным пониманием того, что такое добродетель и зло, нравственное и безнравственное. По сути, в опере сталкиваются два разных принципа восприятия жизни: в одном случае жизнь понимается как следование выработанным человечеством представлениям о добре, справедливости, долге (таковы Командор, Донна Анна и те, кто объединяется с ней), в другом — как выявление заложенных в человеке стихийных сил, чуждых рассудочности, раскрывающих себя вне установлений гуманистической культуры (таков Дон-Жуан). С точки зрения Донны Анны Дон-Жуан злодей, который должен быть разоблачен и наказан. Для Дон-Жуана оценки такого рода не существует. В его представлении жизнь равно прекрасна для всех, но ее буйную, демоническую стихию, ее радость нельзя подчинить искусственным, придуманным людьми предписаниям и нормам. Герои оперы не могут понять друг друга, потому что говорят «на разных языках». Противопоставляя эти жизненные позиции, Моцарт нигде не подчеркивает преиму-

шество одной над другой; он подает их как имеющие равное право на существование. Вслед за ним мы готовы разделить и гнев Донны Анны, и упоенность жизнью Дон-Жуана, каждый убеждает по-своему, каждый по-своему — прав. Человеческая жизнь сложна, она не вмещается в односложные оценки. И она прекрасна — со всеми своими противоречиями, со своими страданиями и радостями.

Однако, утверждая красоту жизни, Моцарт раскрывает таящийся в ее недрах конфликт иного рода: жизни, этому величайшему дару, противопоставляется ее уничтожение, отнятие — смерть. В отличие от нравственного этот конфликт имеет абсолютный смысл, он не зависит от индивидуальных свойств человеческой личности. История Дон-Жуана приобретает символически-обобщающий смысл, она дает Моцарту возможность приоткрыть завесу над вечно волнующей человека тайной жизни и смерти. И в этом — главная проблематика оперы. В любовных похождениях Дон-Жуана находит выход его жажда жизни, желание испить ее до дна. Любовная страсть, внезапно вспыхивающая, угасающая и возникающая вновь, становится источником постоянного обновления чувств и постоянного их горения. Дон-Жуан — это сама жизнь. И в нем — частица Моцарта.

Но за счастье жить человек расплачивается жестокой платой — неизбежностью смерти. Смерть идет рядом с жизнью, одно есть продолжение другого. С момента рождения человек несет эту печать обреченности: словно тень, смерть следует за ним по пятам, пока не настигнет. Однако само ее незримое присутствие делает жизнь особенно яркой, чувство бытия — особенно трепетным. Таков Дон-Жуан с его странным и жутким заигрыванием со смертью — он словно пытается понять, что там, по другую сторону черты. Таков и Моцарт. «Он ощущал трепет разлитой вокруг жизни во всех ее преломлениях. Он обострил свое восприятие жизни до зова смерти, притягивая ее, подобно магниту», — говорил о Моцарте Асафьев<sup>51</sup>. Композитор воплотил в этой опере свое понимание жизни и смерти в их глубоком, нерасторжимом единстве<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> А с а ф ь е в Б. О симфонической и камерной музыке. Л., 1981, с. 17.

<sup>52</sup> Именно в пору работы над оперой Моцарт много об этом размышляет. В одном из писем отцу (от 4 апреля 1787 года) он, в частности, говорит: «...так как смерть (если быть точным) — действительная конечная цель нашей жизни, то я вот уже пару лет настолько близко позна-

Действие «Дон-Жуана» развивается в плане веселой и дерзкой игры. Герой словно ходит по острию ножа, в минуты отчаянного риска с особой силой испытывая радость жизни. Слушателя же не оставляет смутное беспокойство. Кажется, что за беззаботно развивающимся действием таится тревожный подтекст — точно убитый Командор незримо в нем присутствует, лишь до поры до времени скрываясь от нашего взора. И действительно, по мере развития драмы второй ее план заявляет о себе все настойчивее, пока, наконец, не утверждается в финале.

Сцены бытовые, рисующие живые характеры, реальные человеческие взаимоотношения, сменяются эпизодами, в которых реальное уступает место странному, необъяснимому — ирреальному. Наличие в опере этих двух планов связано со сложной постановкой самого оперного конфликта, как бы «разветвляющегося», содержащего в себе нравственный аспект (который не получает разрешения) и более широкий философский (который и разрешается со всей определенностью в конце оперы). Соответственно и драматическое развитие оперы содержит две тесно переплетающиеся линии: одна из них раскрывает столкновение Дон-Жуана с Командором и (затем) преследующими его мстителями; другая — столкновение Дон-Жуана с призраком убитого Командора, с Каменным гостем — со смертью. Эта вторая драматургическая линия постепенно утверждается как главная, воплощающая основную идею драмы.

Возвышенное и шутовское, лирика и буффонада, обыденное и потустороннее — все слилось здесь воедино. В неожиданной смене самых разных жизненных «пластов» — так же как и в яркой индивидуализации характеров, в общей напряженности и сконцентрированности действия — Моцарт подобен Шекспиру.

Как и в «Свадьбе Фигаро», композитор исходит в этом произведении из жанровых закономерностей оперы *buffa*: здесь и характерные персонажи (прежде всего, Лепорелло), и типичные сценические ситуации (например, сцена переодевания), и общий непринужденно-веселый тон. Структура оперы — два акта с развернутым ансам-

---

комился с этой подлинной и наилучшей подругой людей, что образ ее отнюдь не устрашает меня, а, напротив, успокаивает и утешает... Я — как бы молод я ни был — никогда не ложусь в постель, не подумав, что на другой день, быть может, меня не станет. И все же ни один человек из всех знающих меня людей не может сказать, что я мрачен или печален...» (цит. по кн.: Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник, с. 76).



блем в конце каждого из них — также основывается на принципах строения оперы *buffa*. Вместе с тем и связи с оперой *seria* здесь обнаруживаются очень ясно, еще яснее, чем в «Свадьбе Фигаро»<sup>53</sup>, — в облике некоторых персонажей (например, Донны Эльвиры), типе развернутых арий. Традиционное Моцарт переосмысливает, подчиняя иным задачам — раскрытию характеров, выражению глубинного содержания драмы. Показательно, что в этой опере в отличие от «Свадьбы Фигаро» собственно сценическое развитие сплошь и рядом утрачивает динамизм и занимательность, характерные для оперы *buffa*. Но оно всегда содержательно с точки зрения психологического развития образов. По существу, композитор создает в «Дон-Жуане» новый тип оперного жанра, аналога которому нет в музыке XVIII века. В XIX веке он получит развитие в жанре психологической оперы.

«Дон-Жуан» имеет номерную структуру. Законченные арии, ансамбли соединяются речитативами *secco*, в которых концентрируется действие. Сольным и ансамблевым номерам часто предшествуют аккомпанированные речитативы. В трактовке оперных номеров Моцарт идет по пути, проложенному «Свадьбой Фигаро». Здесь, как и там, ария становится средством воплощения характеров действующих лиц. Ансамбли с их индивидуальными вокальными партиями также раскрывают неповторимые черты облика героев драмы. Одновременно они передают и само действие, порой перерастая в большие сквозные сцены: широко разработанная уже в «Свадьбе Фигаро», эта форма здесь приобретает особенно большое значение. В сольных и ансамблевых номерах происходит незаметное, как будто «подспудное» накапливание конфликтности, сквозные же сцены — это моменты остродраматических столкновений. Именно эти эпизоды являются смысловыми вершинами в развитии оперы.

В основе оперы лежит стройная система музыкально-выразительных средств, последовательно раскрывающая ее замысел, — целостная музыкальная драматургия. Важнейшее драматургическое средство — кон-

---

<sup>53</sup> Сам композитор назвал произведение «*dramma giocoso*» — «веселая драма», подчеркивая совмещение в ней элементов комических и серьезных. Такое обозначение не было «изобретением» Моцарта: его можно найти в операх итальянских музыкантов XVIII века; «*dramma giocoso*» стоит в подзаголовке одной из более ранних опер Моцарта — «Мнимой садовницы», написанной в жанре оперы *buffa*.

траст. Вся музыка «Дон-Жуана» основана на противопоставлении двух образных сфер, воплощающих конфликтные начала драмы: жизнь, праздничность, свет — и трагизм, рок, смерть. Эти сферы представлены Дон-Жуаном и Командором, с музыкой которого связана характеристика и реальных мстителей, и Каменного гостя. Для сферы Дон-Жуана типичен мажорный лад, простые гармонии (чаще всего — тонико-доминантовые соотношения), ясные диатонические мелодии, обычно восходящие, с использованием фанфарных оборотов, четкие ритмы, часто маршевые или танцевальные. Характеристика главного героя этим, однако, не исчерпывается. Его мелодии порой проникаются хроматикой, приобретают чарующе-обольстительный, чувственный облик; в других случаях — вбирают в себя бойкую скороговорку, звучащую в его партии особенно ярко, блистательно. Разные черты, дополняя друг друга, служат главному — выражению неугасаемой жизненной энергии.

Музыкальная сфера Командора противоположна во всем: здесь преобладает минорный лад, тональная неустойчивость, гармонии — более сложные, опирающиеся на хроматику, мелодии — с широкой, острой интерваликой, чаще — нисходящего рисунка, острые (пунктирные, синкопированные) ритмы.

Все главные персонажи в своей характеристике так или иначе соприкасаются с этими двумя контрастными сферами оперы. Между тем каждый из них имеет и свой, ярко индивидуальный музыкальный язык. Так, партия Лепорелло основана на использовании буффонных приемов — речитация на одном звуке, комическая скороговорка, угловатые скачки. Моцарт применяет их с бесконечным разнообразием, передавая то шутовство Лепорелло, то его искренний испуг, то неудовольствие (ворчливая речь). Каждый из трех женских образов также имеет свои музыкальные черты. Рядом с широкими, остронапряженными мелодиями Донны Анны — темы Церлины, интонационно гораздо более простые, близкие народно-песенным звучаниям и вместе с тем исполненные тонкой грации и женственности или передающие широкую гамму чувств мелодии Донны Эльвиры, то страстные, полные гнева, то проникновенно-теплые, напевные.

Вокальная стихия господствует в опере. Оркестр как будто выполняет скромные функции аккомпанемента, в действительности же вносит в вокальные характеристики множество выразительных деталей, без которых образ

совершенно немыслим. Это может быть кратко изложенный основной тематический материал арии — или бойкий пассаж, подхваченная инструментом вокальная интонация — или широкое, охватывающее весь оркестр фигуративное движение и т. п.

Музыкально-драматургическое единство произведения достигается строгой логикой тонального развития. В основе оперы — резко противопоставленные друг другу тональные центры: ре минор, связанный с миром трагического, со сферой Командора, и си-бемоль мажор, ре мажор — тональности Дон-Жуана. К этой второй группе примыкает и ряд других мажорных тональностей, воплощающих светлые сферы оперы (фа мажор, соль мажор, ля мажор). Все музыкальное развитие представляет своеобразное тональное «противоборство», в процессе которого ре минор исподволь, но неуклонно, настойчиво «пробивается» сквозь отстраняющие его мажорные эпизоды, пока, в самом конце оперы, не утверждается, знаменуя развязку драмы.

Внутреннее единство музыкального развития, отличающегося здесь еще большей последовательностью и целенаправленностью, чем в «Свадьбе Фигаро», свидетельствует о привнесении и в эту оперу принципов чисто инструментального, симфонического письма: «Дон-Жуан» Моцарта — один из первых образцов симфонизации оперного жанра.

У в е р т ю р а к опере обобщенно, оркестровыми средствами раскрывает главный драматургический конфликт произведения. В ярком контрасте, заключенном между медленным вступлением и основным разделом увертюры, передается столкновение образов жизни и смерти. Вступление связано с образом Командора: появившись в начале произведения, эта музыка уже предвещает развязку драмы. Именно на ней будет затем построена сцена смерти Дон-Жуана. Второй раздел увертюры с его светлыми образами отстраняет зловещее видение смерти, однако оно остается в памяти слушателя как тревожное предчувствие конца.

Увертюру открывают могучие удары аккордов оркестра — они словно воспроизводят поступь каменного великана. Ре минор сразу утверждается как трагическая тональность. Патетически провозглашенный мотив нисходящей кварты, застывшие, хорального склада интонации, размеренные ритмы — все это воспринимается как выражение ужасного, неотвратимого — смерти:

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked with a forte 'f' dynamic and features a complex harmonic texture with chromaticism. The second system is marked with a piano 'p' dynamic and continues the complex harmonic texture. Both systems are in a minor key and feature complex harmonic textures with chromaticism.

Новые тематические элементы сменяют и развивают этот исходный образ: «плачущая» мелодия скрипок (такт 11), тревожная скороговорка струнных (такт 17), наконец, странные, напоминающие завывания пассажи струнных и дерева (такт 23). Образ смерти предстает в разных проявлениях: это и величье роковое начало, субъективное выражение боли, мольбы о сострадании, это и трепет человеческой души — и ледящее видение потустороннего мира.

Начавшись ярким и простым сопоставлением тоники и доминанты в ре миноре, музыка вступления все более усложняется гармонически за счет тональной неустойчивости, использования хроматики (цепь гармонических последований, основанных на нисходящей хроматической мелодии в басу) — слушатель погружается в сферу трагического, глубинного.

Основной раздел увертюры написан в сонатной форме. Внезапная смена минора одноименным мажором подобна яркой вспышке света. С этого момента ре мажор будет прочно связываться с «миром Дон-Жуана». Сонатная форма отличается многотемностью: здесь самостоятельны не только главная и побочная, но также связующая и заключительная партии. Каждая из них к тому же включает несколько разных тематических элементов. Темы не контрастны, все они динамичны, полны энергии и задора. Их смена создает впечатление стремительного круговорота, веселого «мелькания лиц». Лишь развиваясь, этот материал обнаруживает скрытую в нем напряженность.

Главная партия по своему духу близка темам Дон-Жуана. Ее повторяющийся, словно «приплясывающий» основной мотив, опирающийся на фанфарные попевки,

проникнут беззаботной веселостью. Тема не лишена, однако, тонкости — достаточно вслушаться в полный скрытого напряжения начальный хроматический ход (*ре — ре-диез*), в остроумную игру ритмов (синкопы сменяются бойким мотивом, акцентирующим первую долю), в звучание шутливо разросшегося — фанфарного в своей основе — заключительного оборота, чтобы ощутить богатство ее смысловых оттенков:

**Molto allegro**

124

Близка главной и связующая партия (см. такт 26). Она также состоит из двух разных мотивов. Первый с его активным ритмом воспринимается как продолжение главной темы. Минорно окрашенный второй звучит с неожиданной напряженностью. Ритмическое дробление первой доли придает ему особую трепетность. Кажется, словно тень набегаёт на светлые образы Allegro.

Побочная партия основана на еще более ярком противопоставлении тематических элементов, на этот раз внутренне контрастных: унисонным ходам, проникнутым наступательной силой, отвечает легкий, тревожный мотив скрипок.



Из ряда коротких мотивов состоит и заключительная партия. В них легко узнать знакомые обороты из связующей и главной партии. Заключительная обобщает музыку экспозиции, подчеркивая господствующее в ней радостное настроение.

Разработка дает музыкальному развитию неожиданный драматический «поворот». Наибольшим изменениям подвергается тема побочной партии, которая открывает и завершает разработку. Ее контрастность здесь обострена: первый элемент теперь становится грозным, второй — взволнованным, просящим. Лишь тема главной партии (средний раздел) своим относительно устойчивым звучанием на миг смягчает общую напряженность. Приемы полифонического письма (в первом разделе), характерные разработочные преобразования, включающие гармоническое и тональное развитие с настойчивым внедрением минора (в третьем разделе) — все это резко преобразует материал экспозиции.

И все-таки господствуют в увертюре радостные настроения — они восстанавливаются и закрепляются в репризе. Законченная по форме, увертюра не имеет, однако, завершающей каденции: ее последние такты уводят в новую тональность (фа мажор), непосредственно подготавливая музыку I действия.

И н т р о д у к ц и я (№ 1) сразу увлекает слушателя в атмосферу захватывающе дерзкой игры (скрываясь ночью в тени деревьев, Лепорелло поджидает своего сеньора, который проник в дом Командора, чтобы обольстить его дочь, Донну Анну. Явившийся на зов Донны Анны, Командор вступается за честь дочери и погибает, сраженный шпагой Дон-Жуана). Начавшись беззаботно и весело, интродукция заканчивается трагически. Судьбы главных героев связываются в тугой узел. Сцена гибели Командора, являющаяся р а з в я з к о й в действии интродукции, становится отправным моментом для дальнейшего развития оперы — ее драматургической з а в я з к о й.

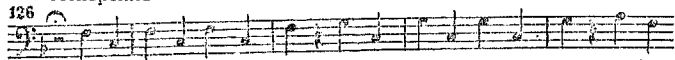
Интродукция решена как сквозная музыкально-драматическая сцена. Она включает сольные, ансамблевые и

оркестровые эпизоды. Первый посвящен Лепорелло и носит откровенно буффонный характер (Лепорелло ропщет на свою судьбу):

[Allegro molto]

Лепорелло

126



День и ночь из-воль служить, ни-ког-да не от-ды-хать, зной и



хо-лод вы-но-сить, пло-хо есть и ма-ло спать!

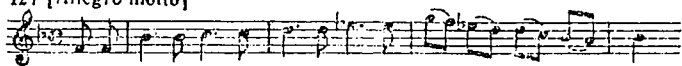
Скороговорка, нарочитая «прямолинейность» интонаций, образующих самые элементарные последования (скачки по звукам тонической либо доминантовой гармонии), упрямые повторения каденционной фразы — такова музыкальная речь Лепорелло. Каждое слово произносится здесь с тяжеловесной внушительностью. Лишь один мелодический оборот отличается некоторой напевностью («стать я барином желаю»): подобно рефрену, он повторяется несколько раз, связывая всю форму. Эта мелодия оттеняет бойкую скороговорку, особенно комично звучащую в заключительном разделе («Вот идут! Мне скрыться надо...»). Настоячивое «включивание» тоники также воспринимается как юмористический штрих. Ведь основная тональность (фа мажор) безраздельно господствует на протяжении всей этой сценки и совсем не нуждается в таком фундаментальном ее закреплении. Оркестр, прозрачный и легкий, большей частью дублирует голос. Однако и его звучание насыщено забавными неожиданностями — то это стремительно взлетающие пассажи струнных, то веселые трели дерева, то внезапные sforzando.

Вместе с тем в настороженности первых тактов интродукции, в ее крадущихся ритмах слышится и скрытая тревога: она может быть связана с картиной ночи, с чувством, которое испытывает Лепорелло. Так в музыке уже намечается и «второй план» драмы.

С появлением Донны Анны и Дон-Жуана действие приобретает все больший драматизм. Новое в музыке — ее ярко-приподнятый и очень возбужденный тонус. В голосах Донны Анны и Дон-Жуана — одна и та же мелодия (она лишь слегка варьируется) с ярким затактовым ходом на кварту, пунктирным ритмом, опирающаяся на звуки тонического трезвучия (тональность эпизода — си-бемоль

мажор). Это и понятно: ведь их роднит внутренняя сущность — сила духа, героика.

127 [Allegro molto]



Не на\_дей.ся! Все на\_прасно: я не дам те - бе бе - жать!

В сцене участвует и Лепорелло. Его мелодия сохраняет свой облик (тревожная скороговорка), но теперь уходит на второй план, служит гармонической основой терцета.

Ансамбль полон движения. Его неослабевающий ритмический пульс подчеркнут оркестровым сопровождением. Вершина музыкального развития совпадает с моментом выхода Командора. Си-бемоль мажор сменяется соль минором — в музыке интродукции впервые утверждается минор. С уходом Донны Анны возникает новый терцет — теперь в ансамбле участвуют лишь мужские голоса. Звуковой колорит темнеет.

Выход Командора отмечен самостоятельной оркестровой темой. Это энергичные пассажи струнных, которые то охватывают диапазон октавы, то, «рассекаемые» на отдельные отрезки, ниспадают короткими тиратами<sup>54</sup>. После мелодий терцета реплики Командора, основанные на опеваии кварт, октав, звучат особенно сухо и строго. Они поддержаны хоральными аккордами оркестра. В возвышенном строе чувств этой сцены слышатся отзвуки вступительного раздела увертюры. В дальнейшем различные элементы этого тематического комплекса будут связываться с идеей возмездия и с образами мстителей, прежде всего Донной Анной.



<sup>54</sup> Так называется мелодико-ритмический оборот, издавна использовавшийся в героических оперных ариях:







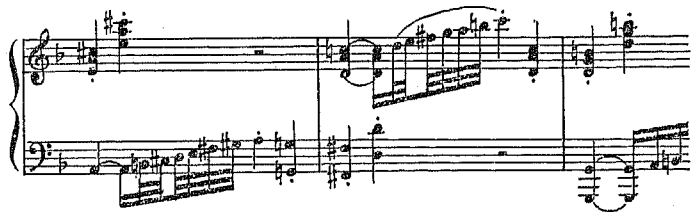
(Донна Анна, услышав голос Командора, оставляет Дон-Жуана и входит в дом.)

Командор



Сцена поединка Дон-Жуана с Командором — драматическая вершина интродукции и завязка первой драматургической линии, воплощающей нравственный конфликт оперы, тему мщения. Впервые после увертюры возникает трагическая тональность оперы — ре минор. Оркестровые пассажи, связанные с образом Командора, здесь приобретают картинно-образительный смысл (взмахи руки, удары шпаги). Резко звучит уменьшенный септаккорд в момент, когда Командор падает, сраженный Дон-Жуаном.





В медленном темпе (Andante) разворачивается заключительный эпизод интродукции, изумительный по силе и глубине терцет — «Ах, на помощь!» (в нем нить действия рвется; потрясенные, смолкают герои перед лицом смерти: не только раненый Командор, но и Лепорелло, и Дон-Жуан ощутили на себе ее дыхание). Приостанавливая действие, Моцарт сосредоточивает все внимание на в н у т р е н н е м состоянии героев<sup>55</sup>. Он словно длит это жуткое мгновение, заставляя и слушателя испытать леденящий душу ужас и странную притягательность «зова смерти». Каждая вокальная партия индивидуальна. Как предсмертный стон, звучит мелодия Командора. Паузы прерывают ее движение, отдельные мотивы становятся все короче, пока совсем не смолкают. Полная тоски и страдания, мелодия эта сохраняет, однако, на всем своем протяжении пластичность и красоту. Мелодия Дон-Жуана — певучая, проникновенно-теплая: единственный раз в опере герой предстает сосредоточенным, погруженным в свои мысли. Она господствует в ансамбле, объединяя вокруг себя другие голоса. В партии Лепорелло сохраняются черты буффонной скороговорки, однако мелодическая линия в целом приобретает в этой сцене большую плавность. Острая ритмическая пульсация (репетиции) передает охватившее его чувство ужаса. Низкие мужские голоса идеально сливаются друг с другом: их тембровая окраска словно доносит колорит ночи, она отвечает и настроению сцены — чувству одиночества, осознанию трагической непоправимости случившегося. Оркестр объединяет голоса. Его фактура совсем проста — разложенная фигурация по звукам аккордов. Мерный ритм триолей, скрытые в ткани мелодические линии, сами гармонии создают ощущение отрешенности от окружающего и погружения в мир скорбных дум<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> Ансамбли подобного рода будут неоднократно звучать в психологических операх XIX века, в частности у Чайковского.

<sup>56</sup> Известно, что в черновых тетрадах Бетховена рядом с этой переписанной им темой появились первые наброски «Лунной» сонаты.

Но подлинная сущность терцета раскрывается лишь при соединении всех партий; только совместное звучание создает то новое качество, которое выражает смысл момента: состояние странной зачарованности, погружения сознания в таинственные бездны небытия. Завершая сцену поединка, терцет служит завязкой второй драматургической линии, воплощающей конфликт жизни и смерти.

130 *Andante*

Дон-Жуан

Он не  
Командор  
Ах, на по-мощь! Ах, ско-  
Лепорелло  
Как же -  
*Andante*  
*pp*  
*con Pedale*

Д.Ж. ждал, во - я - ка ста-рый, ша-ги  
Л. - ре - е! Я у - бит ру - кой зло -  
К. ста - но! Как у -  
*Andante*

DJ. мет - ко - го у - да - ра. И за  
 K. - де - л... Кро - вь и -  
 L. - жас - но! Кто - то здесь погиб у -

Начавшись в фа мажоре, музыка интродукции завершается в фа миноре. Так в тональном развитии очерчивается путь от буффонады до трагедии<sup>57</sup>.

Следующая сцена (№ 2) посвящена Донне Анне (вместе с Доном Оттавио она появляется в саду уже после того, как Дон-Жуан и Лепорелло скрылись). Аккомпанированный речитатив и следующий за ним дуэт с Доном Оттавио — это первая музыкальная характеристика Донны Анны. Образ ее по-настоящему раскрывается в минуту острейшего душевного потрясения. Первые же звуки речитатива погружают слушателя в стихию трагического. Вокальная мелодия Донны Анны, ритмически свободная, интонационно изменчивая, передает движение ее чувств: ужас, невозможность поверить в случившееся, отчаяние. Это живая речь, но не прозаическая, а трагически-приподнятая, отвечающая исключительности самого момента. Весь ее музыкальный строй — выражение безутешной скорби: здесь и прерывающиеся паузами короткие мотивы, и остро-неустойчивые интонации (уменьшенные интервалы — квинта, септима, нисходящая малая секунда).

Мелодические фразы Дона Оттавио мягко-утешающие. Оркестр усиливает выразительность вокальных интона-

<sup>57</sup> Тональный план интродукции: фа мажор — си-бемоль мажор — соль минор — ре минор — фа минор.

ций — восклицаний, вопросов, стонов. Развитие речитатива основано на непрерывном модулировании (оно ведет от до минора к ре минору), гармонический язык напряженный, с использованием хроматики: музыка Донны Анны воспринимается как один из вариантов образной сферы Командора, но в применении к женскому характеру, эмоционально-непосредственному и страстному.

Ре-минорный дуэт естественно продолжает сцену. Мелодия Донны Анны господствует и здесь, страстная, широкая по диапазону («Ах, отойдите, скройтесь...»). Интонационно она близка речитативу. Особенно настойчиво повторяются мотивы, напоминающие стоны.

Движение музыки от речитатива к дуэту последовательно передает психологическое состояние героини: потрясение первого момента сменяется трагическим осознанием случившегося. Развитие сцены устремлено к ее последнему разделу — клятве мести. Голоса героев соединяются. Чеканные фразы разделены паузами, им отвечают аккорды оркестра. Всё в этой музыке — выражение воли. Заключительный раздел дуэта — его музыкальная и смысловая вершина, на которой обрывается первый этап в развитии действия («Сурова клятва наша...»).

Музыка, которая следует дальше, представляет собой серию замкнутых номеров, внешне между собой мало связанных. Сценические события «рассредоточиваются», однако сконцентрированность музыкального высказывания отнюдь не становится меньшей: в этих номерах даются музыкальные характеристики главных героев оперы и внимание теперь переносится с самого действия на выявление внутренней сути действующих лиц. Свободно чередующиеся, номера эти на самом деле связаны между собой главным героем: появляющиеся на сцене персонажи — это те, кого Дон-Жуан встречает на своем пути. Как и в жизни, такие встречи случайны, но «случайное» постепенно «связывается» в один узел. По мере продвижения действие все более активизируется, пока не выливается в сквозную сцену финала.

Ария Донны Эльвиры (№ 3, ми-бемоль мажор) открывает этот раздел I акта. Развернутый сольный номер, рисующий музыкальный портрет героини, превращается в живую сценку (Донна Эльвира появляется на улице Севильи в поисках покинувшего ее возлюбленного; не узнавшие её Дон-Жуан и Лепорелло наблюдают за Донной Эльвирой со стороны). В музыке арии соединяются два разных плана: первый — это искреннее выраже-

ние чувств; второй — игра. Мелодия Донны Эльвиры выдает характер пылкий, неуравновешенный: она насыщена ярко-патетическими интонациями (скачки на широкие интервалы — вплоть до октавы и ноны), причем интонациями устойчивыми (часто движение по звукам аккордов, выделение восходящего квартового оборота). Эта определенность, «твердость» звучания подчеркнута и ясностью гармонических тяготений (преобладают тонико-доминантовые соотношения). Самостоятельный тематизм оркестра — и широкие «броски» мелодии струнных, и бурные их тремоло, и переключки скрипок, фюгата, низких струнных — привносит в музыку порывистость, импульсивность. Так в арии по-своему «отразился» тематизм, связанный в опере с Дон-Жуаном, — ведь чувства Донны Эльвиры вызваны ее любовью:

[Allegro]  
131 Донна Эльвира

Ах, ес-либ мне ска-за-ли, где  
под-лый че-ло-век?

Реплики Дон-Жуана, выражающего сочувствие незнакомке, и Лепорелло (он на свой лад комментирует слова Дон-Жуана) по-своему «разрабатывают» основную мелодию арии, отличаясь, однако, то «разговорной» простотой, то нарочитой мягкостью (минорные фразы Дон-Жуана), за которой так явственно проглядывает и усмешка, и любованье незнакомкой.

Речитатив *сессо* (герои узнают друг друга, но Дон-Жуан ловко исчезает, предоставляя Донну Эльвиру забо-

там и находчивости своего слуги) подводит к следующему номеру. Рассказ Лепорелло о Дон-Жуане составляет содержание его большой арии — № 4, ре мажор (по-своему «успокаивая» Донну Эльвиру, Лепорелло разворачивает перед ней длинный список любовных побед Дон-Жуана)<sup>58</sup>. Музыка арии — блестяще выписанный портрет Лепорелло. Но не менее ярко раскрывает она и характер самого Дон-Жуана — ведь именно к нему обращены мысли Лепорелло. Двухчастная форма арии, построенной на контрастных темах, как бы воплощает разные грани облика Дон-Жуана: его неистощимую энергию и обольстительную мягкость (Дон-Жуан глазами

132    Аллегро    Лепорелло

Вот из-

- воль - те !                      Э - тот спи - сок кра-

- са - виц                      я для вас , так и быть , уж от - кро - ю ,

<sup>58</sup> Ее часто называют «арией со списком».

Лепорелло). Характерные элементы буффонады, свойственные музыкальной речи Лепорелло, здесь предстают в бесконечном многообразии оттенков. Такова первая часть арии. В ее вступительных тактах — почти разговорные интонации: «Вот, извольте, этот список красавиц я для вас так и быть уж открою . . .» (см. пример 132).

Мелодия и дальше складывается из попевок, соответствующих речевым фразам. При этом голос Лепорелло то замирает на одном звуке — начинается настоящая скороговорка (перечисления «подвигов» Дон-Жуана: «Их в Италии шестьсот было сорок» и т. д.), то звучит распевно (выделяется иронически-значительная интонация: «Ну, а испанок, а испанок так тысяча три»). Во всех этих «перепадах» от пения к скороговорке великолепно передается и дух веселой бразды, и чувство упоенности жизнью (см. примеры 133 а и б).

Остроумием и блеском отмечена и оркестровая партия. Вот в первых тактах мелодия струнных свободно перебрасывается из регистра в регистр, создавая ощущение легкости, приподнятости, воодушевления. В ответ на захлебывающуюся скороговорку Лепорелло забавно «взвизгивают» и «разражаются веселым хохотом» деревянные

133а [Allegro]

л. а в Гер - ма - ни - и две - сти и

л. трид - цать ,



## [Andante]

1336

л. ну, а ис - па - нок, а ис - па - нок так

ты - ся - ча три! Ты - ся - ча три!

инструменты, скатываясь в бойком стаккатном движении сверху вниз; с неожиданной весомостью унисоны струнных излагают мелодию заключительной каденции, как бы подчеркивающую строгую категоричность слов («тысяча три») и т. п. Ни на минуту не смолкая, в оркестре пульсирует ритм восьмых, сообщающий музыке дух радостной неугомонности. Приподнятость тона, блеск, веселье, которым проникнута ария,— все это Лепорелло «заимствовал» у своего сеньора.

Узнаются черты Дон-Жуана и в пленительной музыке второй части арии (Andante — «Он в блондинке ценит скромность»). В основе ее движения — ритм менуэта. Вкрадчивая, словно «обволакивающая» мелодия либо кружит возле опорных звуков, либо скользит в тонких хроматизмах.

Но сквозь кажущуюся серьезность лирического тона то и дело пробивается лукавая усмешка. Она слышится в неожиданно вспыхивающих «озорных» мотивах оркестра, во вторгающейся сюда скороговорке с ироническим «обыгрыванием» все тех же томных хроматических ходов.

Эта буффонная скороговорка связывает воедино большую контрастную форму арии, определяет ее насмешливо-всесильный тон.

Краткий речитатив *сессо* завершает сцену (в негодовании Донна Эльвира покидает слугу, прочитавшего ей такое веское правоучение).

**Дует и хор** крестьян (№ 5, соль мажор) переносит действие в новую обстановку (за городом среди полей собрались крестьяне, чтобы отпраздновать свадьбу юной Церлины и добродушного простака Мазетто). Безмятежно-светлая музыка близка по духу народным напевам. Кружащиеся обороты мелодии, ее ровно покачивающееся движение (размер хора —  $\frac{6}{8}$ ) вызывают ассоциации со звучанием музыки народных хороводов. Форма также выдержана в духе народных песен: это куплеты, в которых запев исполняют солисты (поочередно Церлина, Мазетто, а затем оба вместе), припев же подхватывают все голоса хора.

Дует и хор впервые знакомят слушателя с Церлиной. Сцена, которая разворачивается следом, включает речитатив (Дон-Жуан замечает Церлину и, отстранив мешающего ему Мазетто, увлекает ее любовными речами), а также два законченных музыкальных номера. Один из них — ария Мазетто (он выражает крайнее неудовольствие происходящим, однако вынужден уйти, подчинившись воле сеньора). Другой — небольшой дует Дон-Жуана и Церлины.

**Дуеттино** (№ 7, ля мажор) — один из шедевров оперы. Слушая его, ощущаешь неотразимую, гипнотическую силу чар Дон-Жуана. Дует развивается как живая сценка. В его музыке безраздельно господствует мелодия Дон-Жуана. Церлина, как замороженная, вторит ему — очевидно, что ее попытки противиться Дон-Жуану с самого начала обречены на неудачу. Неудивительно поэтому, что, начавшись в виде диалога, ансамбль завершается слиянием голосов в гармоничном совместном звучании. Двухчастная форма дуэта естественно передаст психологическое развитие сцены.

Мелодия Дон-Жуана («Ручку, Церлина, дай мне») — гибкая, певучая, и вместе с тем каждая ее интонация «говорит», живет — достаточно, например, вслушаться в вопрошающе и одновременно настойчиво звучащее окончание фразы («дай мне»), чтоб ощутить изумительную точность воспроизведения самых тонких оттенков человеческой речи:

Andante  
Дон-Жуан

134

Руч\_ку, Цер\_ли\_на, дай мне, в до-мик со мной пойдем.

В неторопливом движении явно улавливается ритм марша — эта мерность властно привлекает внимание к каждому слову Дон-Жуана. Оркестр то подчеркивает ритм шага, то «поет» вслед за голосом, связывая одну вокальную фразу с другой. Своеобразный «сплав» нежной настойчивости и мужественности таит в себе притягательную силу.

Ответные фразы Церлины почти буквально повторяют мелодию Дон-Жуана. Их отличает лишь бо́льшая легкость, бо́льшее изящество, но и этого достаточно, чтобы раскрыть облик юной героини:

135 [Andante]

По - слу - шать ли сень - о - ра иль луч - ше у - бе - жать?  
Иль луч - ше у - бе - жать?

Неповторимость музыкального языка Церлины проступает и в дальнейшем развитии диалога. Такова, например, фраза: «Мазетто тоже жаль мне» с ее тонкими хроматическими скольжениями или — следующая за ней: «Как быть, не знаю, право, я», в которых с такой грацией передано смущение Церлины.

Первая часть дуэттино написана в простой трехчастной форме: стройная и законченная, она вместе с тем ясно выражает суть самого действия. После середины, передающей колебания Церлины и мягкую, убежденную властность Дон-Жуана, наступает реприза, из музыки которой ясно, что сомнения Церлины уже преодолены.

Если раньше Дон-Жуан должен был «произносить» протяженные фразы, прежде чем раздавался ответ, то теперь стоит ему начать, как Церлина подхватывает его слова.

Во второй части дуэтино («Идем, идем скорее...») голоса солистов сливаются в параллельном движении терций и секст. Свободно льется мелодия, которая теперь напоминает привольную песню. Новый размер ( $\frac{6}{8}$ ), плавное ритмическое движение, долго выдержанная тоническая гармония — все создает ощущение достигнутого согласия, полной гармонии чувств. А трели, звенящие в оркестре, напоминают о шире полей, о безмятежности природы, среди которой разворачивается эта поэтическая сценка.

Ария № 8 вновь посвящена Донне Эльвире (внезапно появившись, она предупреждает Церлину об опасности, советует остерегаться чар Дон-Жуана и уводит ее за собой). С этого момента события начинают приобретать всё большую напряженность. Появление на сцене Донны Анны и Дона Оттавио особенно резко меняет характер действия. Уже в речитативе обнаруживается сложность ситуации (они обращаются к Дон-Жуану с просьбой помочь им найти убийцу отца, на что тот с готовностью соглашается). С возвращением Донны Эльвиры действие еще больше обостряется. Квартет (№ 9, си-бемоль мажор) объединяет несколько разных психологических линий. Особенно ярко противопоставлены взволнованная речь Донны Эльвиры и насмешливая — Дон-Жуана (она рассказывает о неверности Дон-Жуана, он уверяет, что от любви к нему бедняжка лишилась разума).

Речитатив и ария Донны Анны (№ 10, ре мажор) — следующий очень важный этап и в развитии драмы, и в характеристике героини. Этот номер — развернутая сцена (Донна Анна, по голосу узнавшая в Дон-Жуане убийцу отца, ищет у Дона Оттавио поддержку и защиту). Целый шквал чувств выражен в музыке аккомпанированного речитатива, напоминающего сцену Донны Анны над телом убитого отца («О боже! О боже! Вот кто отца убил...»).

Если музыка речитатива передает душевное смятение, то в арии, которая из него вырастает, чувство более цельное и глубокое. Весь комплекс выразительных средств — чеканная простота мелодий, строящихся по звукам аккордов, широта интервалов, активность восходящего движения — несет в себе черты героини. Именно яркость, сила чувств делают образ Донны Анны таким

значительным, снова, как в интродукции, приближают его к образу Дон-Жуана.

136 Andante Донна Анна

Те-перь все из-

-пе-стно, у бий-цу на-шли мы

Средний раздел арии — «Отцовское сердце не бьется любовью» (ее форма — простая трехчастная) — проникнут мотивами скорби. Вместо ре мажора устанавливается ре минор. Чаше, чем в первом разделе, происходит здесь смена тональностей, гармонии подчеркивают выразительность ниспадающих вокальных интонаций. Своим строем эта музыка напоминает о мире Командора.

После среднего раздела реприза кажется еще более приподнятой и страстной: душевная слабость преодолена, вновь возвратилась горячая жажда отмщения. Эти настроения закрепляются в большой героического склада коде.

В оркестре, «густом» по фактуре, насыщенном динамическими контрастами, на протяжении всей арии повторяется мотив тират. В музыке XVIII века — это очень характерная форма выражения героического, приподнятого. В контексте же этой оперы мотив тират приобретает особый смысл: он вызывает в памяти «пассажи Командора», прочно связывается с идеей возмездия.

Ария Донны Анны — первая кульминация в развитии

этого акта. Но достигнув ее, Моцарт внезапно меняет «направленные действия»: драматическое вновь отстраняется, уступая место праздничности, веселой жизненной игре<sup>59</sup>.

Следующий эпизод посвящен собственно Дон-Жуану. Он открывается речитативом (занятый мыслями о Церлине, Дон-Жуан задумывает пригласить празднующих свадьбу крестьян к себе в замок, о чем и сообщает Лепорелло). Речитатив сменяется арией: лишь после того, как Дон-Жуан предстал во множестве сцен, после того, как он получил косвенную характеристику (в арии Лепорелло), Моцарт дает его законченный музыкальный портрет.

Ария *Дон-Жуана* (№ 11, си-бемоль мажор) — это выражение самого главного в личности героя — его упоенности жизнью. Захватывающая дух динамика, напористость и одновременно легкость этой музыки ошеломляют. Здесь собран, как в фокусе, тот тематический комплекс, который на протяжении I действия сопровождал Дон-Жуана (или характеризовал его косвенно). С первого же такта на слушателя обрушивается каскад стремительно-звонких звучаний. Мелодия — простое движение по звукам трезвучий, гармония — чередование долго выдерживаемой тоники и доминанты, ритмика — динамичная, важнейшую выразительную роль играют повторы (отдельных звуков внутри коротких попевок, самих попевок — на разной высоте, целых фраз): они создают ту пульсацию, которая определяет приподнятый тонус арии.

[Presto]  
137 Дон-Жуан

Что бы ни пела кровь горячее,  
ты веселее праздник устрой!

Развитие, как всегда у Моцарта, обогащает образ множеством деталей. Тонко выделяется своей «затума-

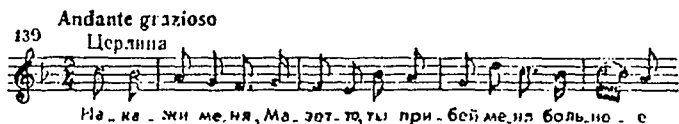
<sup>59</sup> Для представления оперы в Вене в 1788 году Моцарт сочинил еще одну арию Дона Оттавио, которую поместил после арии Донны Анны — как ответ на нее.

ненностью» одноименная минорная тональность. Проникающие в мелодию хроматические ходы придают ей чувственную мягкость и обольстительность, но вместе с тем и какую-то таинственность — в этом извилистом контуре мелодии, в усложненной гармонии словно возникает на миг видение того загадочного мира, который так пугает и манит.



Форма арии — простая трехчастная, но решенная совсем не традиционно. Ее средняя, развивающаяся часть так же ясно членится, как первая и последняя: четкая структурная организованность создает особое впечатление собранности. Вместе с тем важная черта формы — постоянное расширение масштабов ее частей: вторая часть — больше первой, третья — реприза, включающая и коду, — самая развернутая. Именно к репризе направлено все в этой музыке. Кода же становится настоящим апофеозом радостных чувств. Развитие формы — подобно разворачивающейся пружине, оно устремлено к концу и оставляет впечатление непрерывного возрастания заключенной в теме энергии — вплоть до последнего кульминационного проведения темы в коде.

В светлом ключе решена и следующая за арией Дон-Жуана сцена Церлины и Мазетто. Их речитатив (сессо) — это еще ссора, но уже почти примирение. А р и я Ц е р л и н ы (№ 12, фа мажор) продолжает сцену и дорисовывает портрет героини. Ее первые слова: «Накажи меня, Мазетто» проинтонированы с трогательной нежностью и раскаянием:



Этот начальный «говорящий» мотив является зерном, из которого вырастает мелодия первой части арии (в целом ария двухчастна). Мягкая, певучая, она и дальше сохраняет выразительность речевых интонаций. В процессе развития мелодия оплетается легкими фп-оритурами —

и это тоже важный выразительный штрих в характеристике Церлины. Перед нами законченный музыкальный образ, пленяющий простодушием, женственностью, тонким изяществом.

Вторая часть арии (Церлина говорит Мазетто о радостях, которые им сулит любовь) основана на песенной мелодии. В ее плавном движении (здесь размер  $\frac{6}{8}$  после  $\frac{2}{4}$  предыдущей части<sup>60</sup>), в простых распевах речевые интонации совершенно исчезают. Мелодия льется легко и привольно, выражая бесхитрое и светлое чувство любви.

В финале (№ 13) действие вновь приобретает остродраматический смысл. Эта большая сцена насыщена событиями (Дон-Жуан продолжает игру «вокруг Церлины», которая с каждым шагом становится все более дерзкой и опасной; мстители объединяются, чтобы разоблачить и покарать его). Развитие первой драматургической линии достигает здесь своей кульминации. От эпизода к эпизоду растет напряжение, однако «видимое» действие остается веселым и беззаботным — и это важнейшая особенность финала. Драматизм ситуации здесь выражен не только в непосредственном соприкосновении конфликтных образов, но и в многоплановости самого действия. По мере развития контрапунктические линии драмы приходят ко все большему противоречию, пока наконец «скрытое» не становится «явным». В кульминации противоборствующие силы обнаруживают себя в остром столкновении (мстители обличают Дон-Жуана в бесчестии, он с вызовом отвергает их обвинения и, шпагой прокладывая путь, уходит от преследователей).

В финале I действия происходит также развитие второй драматургической линии: действительно, в ряде его фрагментов вновь возникает та атмосфера жуткой таинственности, которая впервые заявила о себе в терцете интродукции. Эта линия лишь только намечена, ее развитие происходит в недрах первой, подчинено ей.

По форме финал — сквозная музыкально-драматическая сцена. Он состоит из ряда эпизодов, каждый из которых связан с появлением новых действующих лиц, с изменением сценической ситуации. Важнейший принцип музыкальной организации — контраст. Обе тематические

<sup>60</sup> Вспомним, что этот размер лежит в основе хора крестьян (соль мажор), второй части дуэтино Дон-Жуана и Церлины (ля мажор) и каждый раз связывается с ясными народно-песенными звучаниями.



сферы оперы — Дон-Жуана и Командора — участвуют в развитии, но и та, и другая в преобразованном виде. Стихия Дон-Жуана воплощается на этот раз не только темами, характеризующими самого героя, но и музыкой жанрово-танцевальной — той, которая передает атмосферу праздника. Сфера Командора представлена музыкой мстителей — Донны Анны, Донны Эльвиры, Дона Оттавио. Однако временами преображаясь, она становится также выражением таинственных видений смерти. По мере развития контрастные образы все теснее соприкасаются друг с другом, пока не вступают в непосредственное взаимодействие — в последнем эпизоде. «Многоплановость» же драматического действия раскрывается средствами контрастной полифонии, играющей в этом номере чрезвычайно важную роль.

Музыка финала скрепляется и тональными связями. Наряду с мажорными тональностями, в первую очередь — до мажором, который начинает и завершает финал, здесь выделяется ре минор как второй тональный центр, связанный с воплощенном скрытого, трагического плана действия. Эта минорная сфера намечается в драматически острых моментах, но каждый раз отстраняется — внезапным сдвигом, подменой другой тональностью. Ре минор так и не утверждается, однако весь ход развития как бы предуказывает его закрепление в дальнейшем.

Финал открывается диалогом Церлины и Мазетто (Церлина клянется в верности, Мазетто хочет устроить ей ловушку: когда раздастся голос приближающегося Дон-Жуана, он скрывается в беседке, чтобы наблюдать оттуда за происходящим). За первым эпизодом следует короткая сцена Дон-Жуана (он приходит в сопровождении слуг, чтоб пригласить всех к себе на пиршество), и наконец — сцена Дон-Жуана и Церлины (еще один любовный эпизод, во время которого Дон-Жуан увлекает Церлину к беседке). Последний фрагмент — с Мазетто, неожиданно появившимся на пороге беседки (Дон-Жуан уверяет, что шел сюда пригласить Мазетто вместе с Церлиной к себе на праздник).

Музыка каждого из этих трех первых эпизодов — и характеристика героев, и выражение действия. Здесь и упрямо повторяющиеся «простоватые» попевки Мазетто, и изящные — Церлины, и полная воодушевления речь Дон-Жуана («А теперь прошу на праздник»). Содержание диалогов передается в тонких музыкальных деталях — интонационных, тонально-гармонических, ритмических.

Таков, в частности, третий эпизод — сцена Дон-Жуана с Церлиной. Он особенно выделяется среди других, снова (как и в дуэтино № 7) погружая слушателей в атмосферу любовной неги, чарующей чувственной красоты:

140 Andante

Церлина

Здесь я спря - чусь по - ско -

- ро - е , не у - ви - дит он , быть

Дон-Жуан (удерживая се)

(хочет спрятаться)

мо - жет . Ты не пряч - ся , не по - мо - жет .

При всем различии первые эпизоды финала близки друг другу: все они воплощают светлые стороны жизни — лишь разные ее грани. Этому соответствует и их тональный колорит: до мажор (первый и второй эпизод) — фа мажор (третий).

Четвертый эпизод вносит глубокий контраст. В развитие действия включается конфликтная образная сфера (на опустевшей сцене появляются Донна Анна, Донна Эльвира, Дон Оттавио; чтоб оставаться неузнанными, все трое — в масках). Устанавливается ре минор, и с ним в музыку финала вторгается нечто тревожащее-странное, затаенное. Сценических событий в этом эпизоде нет, его содержание — выражение внутреннего состояния героев, их душевной смятенности, но в еще большей степени — ощущения сопричастности некоей грозной силе, которая с их помощью вершит суд.

Вокальные партии Донны Эльвиры и Дона Оттавио основаны на одной мелодии. Каждому звуку соответствует здесь слог текста: мелодия словно проведена пунктирной линией, ее рисунок кажется нервным, трепетным. Выразительность же ярких интонационных оборотов (ходы на сексту) сглаживается ровностью ритмической пульсации (движение восьмых), приглушенной динамикой — чувства героев скрыты, как и их лица:

[Allegretto]

141

Нам не до быть сме - ле - е и

дей - ство - вать ско - ре - е,

Лишь мелодия Донны Анны выделяется более яркой экспрессивной: ее партия — самая высокая по tessiture,

ритмически более свободная, включающая октавные ходы.

Оркестровая тема с ее характерной «кружащейся» мелодией, репетициями струнных, интонирующих нисходящий малосекундовый оборот в быстром движении (шестнадцатые), окрашивает мелодии певцов в беспокойно-сумрачные тона.

Противопоставив конфликтные образы, Моцарт вовлекает их в активное развитие. Тема мстителей внезапно сменяется музыкой праздника: из окон замка Дон-Жуана доносятся звуки менуэта. Прерванный оборот (ансамбль обрывается на «полуслове») возвращает развитие в сферу фа мажора. Голоса Дон-Жуана и Лепорелло (слуга по настоянию сеньора приглашает неизвестных в масках принять участие в общем веселье), ответные реплики Донны Анны, Дона Оттавио, Доинны Эльвиры — все эти вокальные партии теперь «ложатся» на спокойную, «объективную» музыку менуэта. Лишь в конце эпизода (в тот момент, когда окно закрывается и мстители остаются одни) музыка вновь насыщается очень напряженной экспрессией, но теперь — сдержанной, глубокой (эпизод *Adagio*, си-бемоль мажор) — это молитва преследователей о справедливом возмездии.

Начиная со следующего раздела музыкально-сценическое развитие постепенно усложняется. (Действие теперь разворачивается в одном из залов замка Дон-Жуана, его участники — Дон-Жуан, Лепорелло, Церлина, Мазетто, крестьяне, слуги, позже к ним присоединяются Донна Анна, Донна Эльвира, Дон Оттавио.) Танцевальные темы, которые здесь звучат, играют двойную роль: они раскрывают и явное действие (собственно праздник), и скрытое (интрига Дон-Жуана).

Первый эпизод этого раздела — в ми-бемоль мажоре. Танцевальная тема в оркестре, в характерном размере  $\frac{6}{8}$ , радостно-оживленна. Вокальные партии то соединяются в ансамбль, то «распадаются» на отдельные фразы, передавая живое течение действия («Дайте кофе! Шоколаду!»).

Второй эпизод отмечает важный момент в развитии драмы (звучание танца прерывается, на сцене появляются трое в масках). В оркестре проводится новая, маршевого склада тема; меняется темп (после *Allegro* — сдержанное *Maestoso*), размер (вместо  $\frac{6}{8}$  —  $\frac{2}{4}$ ), а также тональность (терцовый сдвиг из ми-бемоль мажора в до мажор). Торжественная и строгая, она сразу же «гасит» празднич-

ность, словно предвещает драматический разворот событий. Своим ритмическим рисунком эта тема напоминает музыку Донны Анны — и в ее первой сцене с Доном Оттавио, и в речитативе перед арией.

142 *Maestoso* Лепорелло

Сме -

- лей, смелый. вхо - ди - те, про - шу вас, го - сти в мас - ках

Следующий, соль-мажорный эпизод — опять танцевальный: музыка менуэта (та, которая прежде доносилась из окон замка Дон-Жуана) приглашает гостей к веселью.

143 [Menuetto,

На фоне менуэта разворачиваются все дальнейшие события (Дон-Жуан продолжает добиваться благосклонности Церлины, Мазетто поручается заботам Лепорелло). Более того: сама танцевальная музыка воплощает усложняющееся и запутывающееся действие: оно передается средствами контрастной полифонии. На сцене появляются

музыканты (второй оркестр) и начинают играть мелодию контрданса (под его звуки Дон-Жуан увлекает Церлину в танце). Эта новая двухдольная музыка контрапунктически соединяется с темой менуэта, исполняемой всем оркестром. Именно в трехдольном движении менуэта звучат полные смятения реплики Донны Анны и ответные фразы Донны Эльвиры и Дона Оттавио (все трое наблюдают за происходящим). В трехдольное движение «укладывается» и диалог Лепорелло и Мазетто (их долгое препирательство, попытки Мазетто избавиться от Лепорелло).

Между тем с самостоятельной темой вступает еще один, третий оркестр, также располагающийся на сцене. В течение нескольких секунд музыканты «настраивают» инструменты, а затем исполняют мелодию лендлера в размере  $\frac{6}{8}$  (под ее звуки Лепорелло удается наконец увлечь Мазетто в круг танцующих). Так возникает полиметрическое соединение трех самостоятельных музыкальных линий, идущих в размере  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$  и  $\frac{6}{8}$ :

[Menuetto]

144

The image shows a musical score for a Minuet. It is labeled "[Menuetto]" and "144". The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The second system continues the piece, featuring a complex rhythmic pattern in the right hand with triplets and sixteenth notes, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

Перелом в развитии действия (он наступает в тот момент, когда из дальних покоев замка раздается голос Церлины, зовущей на помощь, — *Allegro assai*) связан с упрощением сценической ситуации — все становится на «свои места». Соответственно упрощается и музыкальная ткань. Полифония распадается, обрываются танцевальные мелодии (музыканты в замешательстве смолкают), голоса основного оркестра объединяются, провозглашая грозный мотив тират. Важный смысловой рубеж подчеркнут внезапным тональным сдвигом: ми-бемоль мажор после соль мажора. Единство чувств собравшихся передано слиянием вокальных мелодий в унисоны. При этом сами мелодии утрачивают присущую танцевальным темам мягкость, они звучат «прямолинейно», сурово.

Модулирующее развитие этого нового эпизода влечет к тональности ре минор: кажется, достигнутый мстителями Дон-Жуан на этот раз не уйдет от расплаты.

*Allegro assai*

145 Донна Анна и Донна Эльвира

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система включает вокальные партии для Донны Анны и Донны Эльвир, а также фортепианное сопровождение. В первой системе вокальные партии начинаются с фразы «Что та - ко - е? Что там с не - ю? Что та -». Во второй системе фразы продолжены: «-ко - е? Что там с не - ю?». Музыкальное сопровождение включает трио и аккорды, с динамическими пометками *fp* и *p*.

Однако предполагаемая развязка не наступает. Неожиданный сценический «ход» (появляется Дон-Жуан, который тащит упирающегося Лепорелло, взваливая на него всю вину) снова переводит действие в план «игры». В музыке внезапность этого «поворота» выражена гармонически: вместо долго подготавливавшейся тонки ре минора дается прерванный оборот — сдвиг в фа мажор. Появляется и новая тема (в оркестре и в голосе) — она звучит почти гротескно: герой потешается над своими преследователями.

Andante maestoso  
146 Дон-Жуан

Вот он дерзкий со\_бла\_зни\_тель !

Всеобщее возбуждение (никто не верит выдумкам Дон-Жуана, преследователи снимают маски) передано в свободно сменяющих друг друга репликах героев, возникающих коротких ансамблях, в беспокойном ритме оркестра.

Последний раздел финала (Allegro, до мажор) — это его драматическая вершина. Здесь силы поляризуются: Дон-Жуану (рядом с ним лишь Лепорелло) противостоят все остальные. Голоса мстителей объединяются и звучат с угрожающей силой (они говорят о неотвратимости расплаты). Ответные фразы Дон-Жуана полны дерзкой отваги («Но, хотя бы мир распался, страха в сердце я не знаю»). Теперь он отбрасывает шутовской тон и предстает перед обличителями таким, каков он есть. В фанфарных оборотах, упругих ритмах, в яркой динамике его светлых, восходящих фраз мы узнаём Дон-Жуана, никогда ни перед какой опасностью не склоняющего головы.

Оркестр объединяет вокальные партии. Мотив тират, появляющийся в начале и в конце этого эпизода, еще раз напоминает о возмездии. Он звучит так же твердо, категорично, как голоса певцов (опирается на квартетный



затактовый ход от тоники к доминанте), словно предвещающая неминуемую расплату за содеянное зло.

Непосредственно связанная со сценическим действием музыка финала обладает своей самостоятельной целостностью. Развиваясь, она воплощает главную идею драмы. Еще раз окинем взглядом весь финал. В музыке, рисующей сцены перед замком, дается показ контрастных образных сфер. Первым трем эпизодам, дополняющим друг друга (они передают богатство жизни, многоликость ее проявлений), противостоит четвертый, воплощающий сферу тревоги, скорби. Он отличается глубиной и сконцентрированностью и получает развитие в следующем, си-бемоль-мажорном эпизоде, причем стимулом для этого служит внезапно возникающая тема менуэта. Таков первый, экспозиционный раздел финала. Контраст образов подчеркнут и тональным планом: до мажор, фа мажор — с одной стороны, ре минор — с другой.

Второй раздел финала (сцена в замке) представляет собой развитие конфликта, приводящее к острой кульминации. Обе образные сферы здесь представлены новыми темами, жанрово-танцевальным мелодиям противостоит чуждая бытовой сфере музыка до-мажорного эпизода. Движение к кульминации связано с использованием полифонии, а также с тональным развитием, направленным к ре минору.

Последний, заключительный раздел финала напоминает о первом и воспринимается как своеобразная — измененная и усложненная — реприза. Противоборствующие силы сталкиваются здесь лицом к лицу. Развитие не привело к перевесу какой-нибудь одной из них; но углубило конфликт, с еще большей остротой выявило сущность каждой из этих сил. Тональность третьего раздела — до мажор, она по-новому окрашена: гармония минорной субдоминанты словно «углубляет» ее звуковой колорит<sup>61</sup>. Намеченное же прежде движение к ре минору не реализуется. Почти достигнутая, тональность эта отстраняется, заставляя, однако, ощутить обязательность ее возвращения в дальнейшем<sup>62</sup>.

---

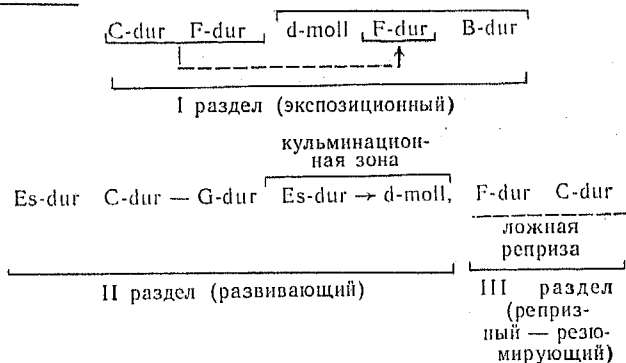
<sup>61</sup> Ладогармоническое строение этого эпизода напоминает о музыке терцета из интродукции. Там — фа минор с постоянной опорой на до мажор — трезвучие доминанты, здесь — до мажор с постоянным затрагиванием минорной субдоминанты — фа минора.

<sup>62</sup> Схема тонального развития финала:

Таков финал с его чисто симфоническим током музыкального развития, напоминающего о принципах сонатности. Внутренние пружины драмы теперь обнажены. Колоссальное напряжение ждет своего разрешения.

Во II действии и дальше развивается драматургическая линия, связанная с темой мщения, но это развитие теперь идет по новому пути — не столько «накопления» фактов, изобличающих Дон-Жуана, сколько придания всей истории преследования какого-то оттенка фантастичности. Если первое действие оставляло впечатление неуклонного (хоть и не прямолинейного) продвижения к кульминации (объединение усилий мстителей, все ближе подступающих, уже почти настигающих Дон-Жуана), то все происходящее во II действии кажется странно-случайным; действие «рассредоточивается», утрачивает свою ясную направленность. События разворачиваются здесь под покровом ночи — и это тоже существенно определяет колорит самой драмы. Тайственность происходящего усиливается переодеванием героев; возникающая при этом путаница лишь кажется комичной, в действительности же — таит в себе тревожный подтекст. Яркими огнями освещена здесь только сцена, рисующая веселое пиршество Дон-Жуана. Но это — последняя вспышка света перед развязкой.

Первая сцена происходит перед домом Донны Эльвиры. После дуэта Дон-Жуана и Лепорелло (комический дуэт-ссора) следует речитатив Дон-Жуана (он объясняет, что пришел сюда ради служанки Донны Эльвиры; чтобы добиться успеха, он решает предстать перед ней простолюдином, для чего и меняется плащом с Лепорелло). Центральный номер сцены — терцет (№ 15, ля



мажор): к двум участникам действия присоединяется третий — Донна Эльвира. Сценическая и психологическая ситуация усложняется (выйдя на балкон, Донна Эльвира поверяет ночи свою любовь; Дон-Жуан забавляется, слушая ее; чтобы избавиться от Донны Эльвиры, он снова клянется ей в любви и одновременно просит переодетого в его плащ Лепорелло увести Донну Эльвиру подальше от дома). Глубокое чувство — и ирония, искренность — и игра соединились в изумительной по красоте музыке терцета. Разные эмоциональные сферы слились в единое целое, оставляющее впечатление особой глубинности, «многозначности». Речитатив сессо завершает сцену (Донна Эльвира спускается в сад, и Лепорелло в одеянии Дон-Жуана увлекает ее за собой).

С е р е н а д а Д о н - Ж у а н а (№ 16, ре мажор) открывает следующий этап развития действия. Одевшись в наряд простолюдина, Дон-Жуан и сам словно преображается: его мелодия в ритме лендлера представляет собой стилизацию венской бытовой музыки. Она укладывается в рамки строфической формы и звучит под аккомпанемент мандолины, специально для этого номсра введенной в оркестр. И все-таки Дон-Жуан безошибочно узнается в интонациях его мелодии — обольстительно мягких, вкрадчивых, «завораживающих»:

Allegretto  
Дон-Жуан

137

О, вый - ди по - ско - ре - е, мо -

- я от - ра - да,

*simile*

В следующей сцене вновь проявляет себя буффонный план оперы (появляется Мазетто, который ищет Дон-Жуана, чтобы рассчитаться с ним, и на которого Дон-Жуан — мнимый Лепорелло — обрушивает град туманов; появляется и Церлина, следует ее трогательная сцена с незадачливым женихом). Наряду с речитативами здесь звучат две арии. Одна из них — Дон-Жуана, изображающего Лепорелло (№ 17, фа мажор). Вокальная мелодия в ней действительно напоминает скороговорку Лепорелло. Дон-Жуан еще раз предстает в новом «обличье». Другая ария — Церлины (№ 18, до мажор), выдержанная в характерных для нее ласково-лукавых тонах.

Следующий важный музыкально-драматургический «узел» оперы — с е к с т е т (№ 19, ми-бемоль мажор). Он вновь переключает действие в сферу остродраматическую (его участники — Лепорелло в костюме Дон-Жуана и Донна Эльвира, затем — Донна Анна и Дон Оттавио, наконец, Церлина и Мазетто; судьба сводит их всех на улице ночного города). Конфликтные силы снова сталкиваются здесь лицом к лицу. Только Дон-Жуан оказывается мнимым, и от этого ситуация кажется особенно странной, жуткой: человеческому страданию противостоит веселый и дерзкий маскарад.

Развернутая ансамблевая сцена состоит из нескольких разделов. Развитие основано на постепенном включении новых действующих лиц: ансамбль разрастается от дуэта до секстета. Ему предшествует речитатив сессо (Донна Эльвира в замешательстве, она не понимает, куда ведет ее Дон-Жуан; Лепорелло же просит ее поторопиться — его пугают мелькающие вдали факелы).

Первый раздел (ми-бемоль мажор) — дуэт Донны Эльвиры и Лепорелло (она говорит о своей любви, он в это время ищет потайную дверь и выказывает крайнее беспокойство). Две самостоятельные мелодии противопоставлены друг другу: у Донны Эльвиры — проникновенно-теплая, одновременно беспокойная (широкие скачки, острые ритмы) и певучая:

148 *Andante*  
Донна Эльвира



О, как страш-но здесь од-ной мне! Серд-це так стучит то-е вож-но;

Мелодия Лепорелло складывается из коротких, «суегливо» звучащих попевок.

Лепорелло  
149 (отыскивая ошуюю дверь)

Что за про - пасть! Где же вы - ход? Да ку -  
- да - же, но ку - да же он де - вал - ся?

Следующий раздел связан с появлением Донны Анны и Дона Оттавио (Лепорелло и Донна Эльвира остаются незамеченными). Внезапным тональным сдвигом в ре мажор отмечена грань в развитии сцены. Второй дуэт строится в виде диалога (Дон Оттавио умоляет Донну Анну не терзать себя воспоминаниями, она говорит о неутешности горя). И опять звучат разные, индивидуализированные мелодии. У Дона Оттавио --- широкая, очень гибкая и эмоционально напряженная. Характерен своей лирической выразительностью начальный секстовой ход с доминанты на тоническую терцию.

[Andante]  
150 Дон Оттавио

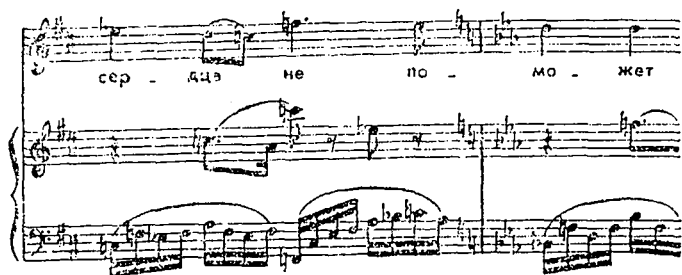
О - су - ши сво - и рес -  
- ни - цы, у - спо - кой - ся,

друг бесценный!

Мелодия Донны Анны как будто близка ей интонационно — но тем очевиднее ее отличие: ре мажор сменяется ре минором; вначале — тот же широкий ход на сексту, но теперь он направлен к минорной терции лада. Дальнейшее окончательно преобразует мелодию. Сохраняя лирическую проникновенность, она насыщается чрезвычайно острой экспрессией. Напряженное тональное развитие неуклонно влечет из ре минора в до минор. Музыка постепенно проникается подлинно трагической скорбью.

[Andante]  
151 Донна Анна

Нет, мой милый, утешенье мукам



Широкие волны арреджисобразных последований в оркестре создают фон, на котором особенно рельефно звучат голоса певцов.

Оба дуэта связаны единой линией драматического нарастания с вершиной в партии Донны Анны. Лишь после этой своеобразной экспозиции главных образов начинается развитие действия (на сцене появляются Мазетто и Церлина, мнимый Дон-Жуан и Донна Эльвира замечены).

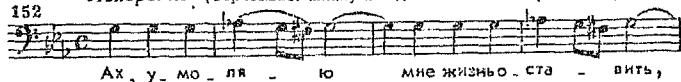
Новый раздел отличается действенностью: напряжение, накапливавшееся в двух предыдущих, здесь находит выход. Вокальные партии Донны Анны, Дона Оттавио, Церлины и Мазетто то звучат как возбужденные восклицания, то сливаются в аккорды («Будешь наказан ты без сожаленья»). Всем остальным противостоит партия Донны Эльвиры (она заклинает пощадить Дон-Жуана). В мягко очерченных ниспадающих фразах, проникнутых хроматическими интонациями, — страх и мольба. Душевная смятенность всех участников подчеркнута звучанием оркестра: нисходящая мелодия (вариант мелодии Донны Эльвиры) в пунктирном ритме с паузами, словно разрывающими ее нить, передает общий эмоциональный тонус сцены.

Момент, когда к квинтету солистов присоединяется голос Лепорелло, — следующий этап в развитии секстета (оценив опасность положения, он вынужден наконец открыть лицо). Его первая реплика звучит при полном молчании ошеломленных преследователей («Ах, умоляю мне жизнь оставить»). От обычной бойкости не остается и следа: знакомая скороговорка сменяется подчеркнuto скорбными мотивами (хроматическое опевание звука доминанты) — Лепорелло заговорил униженно и подобострастно.

[Andante]

Лепорелло (сбрасывает шляпу и падает на колени перед всеми)

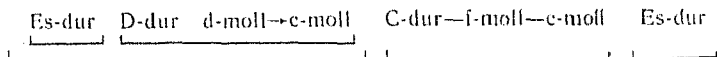
152



Реакция всех остальных участников сцены — неожиданная: не гнев, а неизъяснимая тревога вдруг охватывает мстителей, когда они обнаруживают очередную мистификацию Дон-Жуана. Этот фрагмент — кульминация секстета, причем необычно решенная: экспрессия, которая подготавливалась всем ходом развития секстета, внезапно подменяется другой, выявляющей «второй план» этой сцены. Звучанию придан оттенок завороченности. Приглушенная динамика, тревожный оркестровый фон (фигурации скрипок, затем — нисходящая хроматическая мелодия, уже звучавшая в предыдущем эпизоде); в голосах солистов — возгласы изумления, чуть дальше из отдельных мотивов складывается хроматически «извивающаяся» нисходящая мелодия, «укрупненно» повторяющая мелодию оркестра. И только тональное развитие, затрагивающее сферу близких до минору тональностей, выявляет скрытую в этой музыке напряженность.

Заключительный раздел ансамбля (*Molto allegro*) — уже не развитие действия, а «подведение итогов». Здесь восстанавливается основная тональность (мибемоль мажор) — круг развития замыкается<sup>63</sup>. Музыка обобщает чувства героев, вызванные всем происшедшим. Как и в предыдущем разделе, здесь резко противопоставлены две музыкально-психологические линии: одна передает страх Лепорелло, другая — негодование мстителей, стряхнувших с себя оцепенение. Мелодия Лепорелло — «убеждающе-тяжеловесная» (изложена выдержанными длительностями). В квинтете голосов тот же мелодический оборот варьируется, излагается в уменьшении (преследователи на свой лад повторяют слова Лепорелло). Скороговорка, возникающая затем в партии Лепорелло, напоминает сбивчивую речь. В едином ансамбле сливаются голоса мстителей. Лишь только мелодия Донны Анны выделяется среди других: самая высокая по тесситуре, полная скорбной патетики (ши-

<sup>63</sup> Тональный план секстета таков:





рокне «распевы», ходы мелодии на минорную терцию лада), она господствует над всей звучностью секстета. Ми-бемоль-мажорный эпизод — вторая, драматическая кульминация секстета, высшая точка в развитии темы мщения.

Своеобразная «двуплановость» секстета определяет его переломную роль в развитии оперы: с этого момента драматургическая линия, связанная с темой мстителей, постепенно отстраняется и поглощается другой, выражающей конфликт жизни и смерти.

В номерах, непосредственно примыкающих к ансамблю, интенсивность развития (сценического, психологического) несколько ослабевает. После речитатива *secco* (обступившие Лепорелло мстители уже готовы учинить над ним расправу) звучит ария Лепорелло (№ 20, соль мажор, он просит у всех прощения, а закончив, поспешно скрывается в найденной им наконце потайной двери). Еще один речитатив *secco* (в нем участвуют все, кроме Донны Анны: потрясенная пережитым, она не произносит ни слова) подводит к лирической арии Дона Оттавио (№ 21, си-бемоль мажор; он вновь обращается к Донне Анне со словами утешения)<sup>64</sup>.

Следующий эпизод — сцена на кладбище — важнейший в драматургии оперы (Дон-Жуан и Лепорелло встречаются после опасных ночных походов; Лепорелло вспоминает пережитые им страхи и обвиняет в своих бедах сеньора, Дон-Жуан хохочет, слушая его рассказ). Непостижимо жуткое, таинственное «нечто», до сих пор обнаруживавшее себя лишь в ощущениях героев, в психологической обстановке действия, здесь впервые материализуется — в голосе Командора. Начало — развернутый речитатив *secco*; сам контраст этой сцены (дерзкий смех среди кладбищенской тишины) таит в себе неизъяснимую тревогу. Когда же в разговор героев вторгается мертвенный голос Командора (аккомпанированный речитатив), он воспринимается как зов смерти. Впервые после интродукции «встречаются» те же трое, но теперь — это встреча живых с видением потустороннего мира. Речитатив Командора дважды вторгается в сцену Дон-Жуана и Лепорелло («Смеяться

---

<sup>64</sup> Для венской постановки Моцарт написал еще два других варианта этого эпизода (см. клавир): создателю современных постановок предоставляется возможность выбора.

кончишь ты этой же ночью» и чуть дальше — «Преступник проклятый, мертвый сон не тревожь ты»): застывшая на одном звуке, безжизненная мелодия поддержана хоральным сопровождением оркестра, в котором выделен зловеще-мрачный тембр тромбонов. Весь строй этой музыки с ее отрешенностью, напряженным оцепенением (ровный оstinатный ритм аккордов — и острый гармонический язык, включающий хроматизмы, уменьшенные септаккорды) возвращает к музыке вступительного раздела увертюры: то, что было «предсказано», реализуется в музыкально-сценическом действии оперы:

Adagio

153      Командор

Пре-ступ-ник про-кля-тый, мерт-вых сон не тре-вожь.

В дуэте, который сменяет речитатив (№ 22, ми мажор), действие продолжается (Дон-Жуан приказывает Лепорелло пригласить статую к себе на ужин, Лепорелло боится, но не смеет послушаться). Странная выходка героя — это вызов, который он бросает судьбе: страху смерти Дон-Жуан противопоставляет дерзкую игру и беспредельную отвагу. Многоплановость и здесь: музыка дуэта — это «сплав» разных, как будто взаимоисключающих эмоций. Она выражает и внешний комизм ситуации (подгоняемый сеньором, заикающийся от страха, Лепорелло повторяет слова, которые тот ему подсказывает), и чувство ужаса перед лицом неведомого, и особую — напряженную — приподнятость духа.

Партия Лепорелло более развернутая. В его мелодии противопоставлены уравновешенные, «приглаженно-правильные» фразы — те, что он произносит «с чужого голоса», и совершенно по-иному проинтонированные — испуганные, просящие, — которыми он сам себя прерывает:

## Allegro

## Лепорелло

154

О ста - ту - я поч - тен - на - я, из

*p*

This system shows the first vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a half rest followed by a quarter note 'О', then a quarter note 'ста', a quarter note 'ту', a quarter note 'я', a quarter note 'поч', a quarter note 'тен', a quarter note 'на', a quarter note 'я', and a quarter note 'из'. The piano accompaniment features a bass line with a half rest followed by a quarter note 'О', then a quarter note 'ста', a quarter note 'ту', a quarter note 'я', a quarter note 'поч', a quarter note 'тен', a quarter note 'на', a quarter note 'я', and a quarter note 'из'. The treble clef part has a half rest followed by a quarter note 'О', then a quarter note 'ста', a quarter note 'ту', a quarter note 'я', a quarter note 'поч', a quarter note 'тен', a quarter note 'на', a quarter note 'я', and a quarter note 'из'. A piano dynamic marking 'p' is present in the bass line.

кам - ня из - ва - я - ньо... Бо - юсь!.. Вот ис - пы -

*p*

This system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a half rest followed by a quarter note 'кам', a quarter note 'ня', a quarter note 'из', a quarter note 'ва', a quarter note 'я', a quarter note 'ньо', a quarter note 'Бо', a quarter note 'юсь', a quarter note 'Вот', a quarter note 'ис', a quarter note 'пы', and a quarter note 'та'. The piano accompaniment features a bass line with a half rest followed by a quarter note 'кам', a quarter note 'ня', a quarter note 'из', a quarter note 'ва', a quarter note 'я', a quarter note 'ньо', a quarter note 'Бо', a quarter note 'юсь', a quarter note 'Вот', a quarter note 'ис', a quarter note 'пы', and a quarter note 'та'. The treble clef part has a half rest followed by a quarter note 'кам', a quarter note 'ня', a quarter note 'из', a quarter note 'ва', a quarter note 'я', a quarter note 'ньо', a quarter note 'Бо', a quarter note 'юсь', a quarter note 'Вот', a quarter note 'ис', a quarter note 'пы', and a quarter note 'та'. A piano dynamic marking 'p' is present in the bass line.

- та - нье. Нет, луч - ше, нет, луч - ше не ска - жу!

This system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a half rest followed by a quarter note 'та', a quarter note 'нье', a quarter note 'Нет', a quarter note 'луч', a quarter note 'ше', a quarter note 'нет', a quarter note 'луч', a quarter note 'ше', a quarter note 'не', a quarter note 'ска', a quarter note 'жу', and a quarter note 'та'. The piano accompaniment features a bass line with a half rest followed by a quarter note 'та', a quarter note 'нье', a quarter note 'Нет', a quarter note 'луч', a quarter note 'ше', a quarter note 'нет', a quarter note 'луч', a quarter note 'ше', a quarter note 'не', a quarter note 'ска', a quarter note 'жу', and a quarter note 'та'. The treble clef part has a half rest followed by a quarter note 'та', a quarter note 'нье', a quarter note 'Нет', a quarter note 'луч', a quarter note 'ше', a quarter note 'нет', a quarter note 'луч', a quarter note 'ше', a quarter note 'не', a quarter note 'ска', a quarter note 'жу', and a quarter note 'та'.

Мелодии Дон-Жуана — кратки, весело-напористы, именно они определяют яркий тонус музыки. А за всем этим слышится тревога: она скрыта в беспокойном ритме оркестровой партии, в мелькающих пассажах скрипок, в холодно звучащих педалях деревянных духовых. Более же всего — в тех изменениях, которые претерпевает музыка в процессе развития: в ее звучание постепенно проникает интонационная стихия, чуждая героям и связанная со сферой Командора. Она обнаруживает себя в хроматических интонациях в партии Лепорелло, а позже — и Дон-Жуана, в тональном плане, создающем своеобразный эффект «ускользания» тонки (см. такт

45 и дальше), наконец в резком сдвиге из ми мажора в до мажор, вызывающем ощущение оцепенения, погружения в таинственные бездны (момент, когда Дон-Жуан сам обращается к статуе и в ответ на вопрос, придет ли она, слышит утвердительное «да»).

Лишь последние такты возвращают к тому строю звучаний, который господствовал в начале дуэта. Но ужас приоткрывшейся бездны уже не оставляет слушателя до конца оперы.

Между сценой на кладбище и финалом — лишь небольшой эпизод, посвященный Донне Анне (действие происходит у нее в комнате). В нем — речитатив *secco* (утешения, любовные клятвы Дона Оттавио) и следующие затем аккомпанированный речитатив и ария Донны Анны (№ 23, фа мажор). Этот фрагмент — последний «отзвук» темы мщения. В развитии утвердившейся теперь второй драматургической линии он играет роль своеобразного «отстранения», усиливающего — по контрасту — выразительность финальной сцены.

**Финал II акта (№ 24)** — последняя сквозная сцена оперы. По своему содержанию она перекликается и со сценой поединка в интродукции (те же действующие лица, сходная ситуация — столкновение Дон-Жуана с Командором) и с увертюрой (здесь, как и там, противопоставление двух начал бытия, только образы эти даны в обратной последовательности: радость жизни — мрак смерти). Связь с увертюрой особенно значительна: она выражает сокровенный смысл сочинения. Опера начинается утверждением мысли о роковой предначертанности человеческой жизни. Эта мысль провозглашается как «тезис», как нечто «данное», но сразу же отстраняется: пьянящее чувство жизни (выраженное во второй части увертюры, а затем, по существу, в развитии всей оперы) побуждает ее отринуть и забыть. И все-таки эта мысль снова и снова напоминает о себе, чем дальше, тем настойчивее, она воплощается в реальных событиях оперы, обосновывается всем ходом музыкальной драмы. Развитие с неизбежностью ведет к заключительной сцене: здесь предначертанное — сбывается.

Построенный подобно первому (ряд сменяющихся эпизодов, отражающих развитие драмы), финал II акта проще и целеустремленнее в своем развитии. Действие происходит в покоях Дон-Жуана (оно открывается картиной вечерней трапезы героя; новый эпизод — с

момента появления Донны Эльвиры: она пришла в последней надежде образумить и спасти Дон-Жуана; заключительный, третий эпизод разыгрывается после ухода Донны Эльвиры, когда на пороге комнаты появляется Каменный гость). От эпизода к эпизоду растет напряжение. Контраст между крайними разделами разителен: это контраст жизни и смерти.

В музыкальном развитии финала важную роль играет единый тональный план: начало его — в ре мажоре, второй эпизод — в си-бемоль мажоре, третий — в ре миноре. При этом каждая новая тональность исподволь подготавливается. Все развитие ведет к ре минору, появление которого оттягивается (прерванный оборот — уход в фа мажор), но тем убедительнее утверждается в последнем эпизоде.

Музыка первого эпизода прочно связана с «миром Дон-Жуана». В ее оркестровой теме многое напоминает главную партию увертюры: фанфарные обороты, маршевые ритмы, блестящая звучность оркестра, где важную роль играют духовые, — все это создает атмосферу приподнятости, праздничности. На основе этой темы строится и вокальная партия Дон-Жуана. Мелодии Лепорелло также подчинены ей.

Вся первая сцена — это диалог сеньора и слуги (он не лишен комизма — Лепорелло с завистью смотрит на вкусные яства, которые Дон-Жуан поглощает, весело над ним подтрунивая). Как и в финале I акта, Моцарт использует музыку быта, на этот раз фрагменты из популярных в его время опер. Их исполняет оркестр на сцене (во время трапезы музыканты услаждают слух сеньора). Кроме отрывков из произведений композиторов Мартин-и-Солера и Сарти, сюда включена музыка самого Моцарта: оркестранты играют арию Фигаро «Мальчик резвый»; Дон-Жуан весело подхватывает столь близкий по духу напев. Вступлению этих тем соответствуют и «вехи» тонального развития: ре мажор — фа мажор — си-бемоль мажор.

С момента появления Донны Эльвиры устанавливается та напряженная эмоциональная атмосфера, которая сопутствовала ей на протяжении всей оперы. Вместе с тем музыка здесь словно смягчается: не гнев звучит в голосе Донны Эльвиры, а страстная мольба. Ответы Дон-Жуана насмешливы. Та же мелодия, чуть варьируясь (характерны отрывистые концы фраз), приобретает иной смысл — мы безошибочно узнаём речь Дон-Жуана.

В этой сцене, как и в двух других, где участвуют Донна Эльвира, Дон-Жуан и Лепорелло (ария № 3, терцет № 15), музыка выражает «сплав» разнохарактерных, противоречивых душевных состояний. Искреннее выражение любви у Донны Эльвиры; приподнятость духа, способность наслаждаться каждым мгновением жизни — у Дон-Жуана; Лепорелло, как всегда, «держится за Дон-Жуана» — во всем вторя ему, он вносит в сцену дух комедийности. Все же вместе создает ощущение эмоциональной «неустойчивости», «шаткости»: своим скрытым напряжением сцена с Донной Эльвирой подготавливает последний эпизод финала.

Три раздела связаны между собой не только сценически, но и логикой музыкального развития, осуществляющего последовательный переход от одной образной сферы к другой. После ухода Донны Эльвиры в оркестре появляется новая тема: восходящие хроматические последования в характерном репетиционном движении на выдержанном органном басу — звуке *си-бемоль*. Эта тема внезапно обрывается уменьшенным септаккордом (в момент, когда за сценой раздается крик Донны Эльвиры). Та же музыка повторяется еще раз (по требованию Дон-Жуана Лепорелло направляется к двери, чтобы выяснить причину испуга Донны Эльвиры). Она звучит тоном выше (на органном басу *до*), и потому ее внезапный «срыв» кажется еще более напряженным.

155 [Allegro assai]

Лепорелло

Ах!

Ах!

Оживившийся басовый голос устремляется к звуку ля — доминантовой гармонии ре минора. Очевидно, что эта тональность есть «цель», к которой направлено развитие; кажется, еще миг — и она закрепится. Но ожидаемая тоника ре минора подменяется фа-мажорной (в тот момент, когда на пороге появляется возвратившийся Лепорелло). «Трясущаяся» речь слуги передана мелодией, вырастающей из той же хроматически восходящей оркестровой темы. Мелодическая нить каждую минуту рвется. Пульсирующий ритм оркестра подчеркивает безумный испуг Лепорелло:

Allegro molto  
153 Лепорелло

Ах, синь - ор! Бе - да, бе -

- да! Не хо - ди - те вы ту - да!

На короткое время отодвигая развязку, фа-мажорный эпизод еще активнее ее готовит. Последние предвестники приближающейся беды — мотивы тират, которые начинают мелькать в оркестре, а также откликающиеся на них «стоны» скрипок, напоминающие о музыке вступительного раздела увертюры. Наконец, мощные удары всего оркестра, усиленные звучанием тромбонов, провозглашают тему Командора: «обещанное» в начале оперы сбывается — под мерную поступь аккордов на сцене появляется Каменный гость.

Заключительная сцена — это вторая кульминация оперы и ее развязка. Здесь утверждается идея возмездия в ее обобщающе-философском смысле — как идея неотвратимости смерти. И вместе с тем с новой

силой раскрывается чувство радости бытия. Безликой, враждебной человеку стихии в последний раз противопоставляется неповторимо яркая, дерзновенная человеческая личность. Кроме Дон-Жуана и Командора в сцене участвует также и Лепорелло (спрятавшись под стол, он подает житейски-трезвые советы Дон-Жуану): рядом с трагедией разыгрывается настоящий фарс, еще больше подчеркивающий глубину разверзшейся бездны.

В музыке сцены сплетаются три контрастных тематических комплекса. Наиболее полно представлен здесь тематизм Командора. Его вокальная партия — декламационного склада: это либо застывшая на одном звуке речитация, либо широкие, но странные, угловатые мелодические ходы. Проникнутая патетикой, речь Командора вместе с тем звучит безжизненно и холодно. Она воспринимается как голос некой «потусторонней» силы, чуждой земным страстям. В ровном ритме, в хоральных аккордах оркестра — отрешенность от земного:

157 Andante Командор

При - гла -

- ше - нье тво - е я при - нял;

На фоне речей Командора мелодии Дон-Жуана кажутся особенно яркими, живыми («Тебя, угрюмый призрак, я не боюсь», см. пример 158).

Мелодия Лепорелло — это полная ужаса скороговорка, интонации которой приближаются к прозаической речи.

Оркестровая партия обобщает сложный тематизм этой



## [Andante]

158 Дон-Жуан

Те-бя, уг-рю-мый при-зрак, я не бо-юсь,

сцены, прежде всего связанный со сферой Командора: здесь звучат и хоральные аккордовые последования, и гаммообразные пассажи («завывания», «вихри»), и «стонущие» мотивы скрипок.

Сцена поединка (Командор сжимает протянутую ему руку Дон-Жуана) — это момент единоборства со смертью, приводящий к трагической развязке.

## 159 [Andante]

Дон-Жуан

Командор Ме-  
ко-нец твой на-сту-па-ет.

-ня не ис-пу-га-ет го-

(хочет освободиться, но напрасно)

- пос зло-ве - щий твой!

На грозное требование: «Кайся!» раздается неизменное «Нет!» Дон-Жуана — и в этом односложном ответе все величие духа гордой, бесстрашной человеческой личности. В оркестре звучит музыка, почти буквально воспроизводящая оркестровую тему в сцене дуэли из интродукции. Гаммообразные пассажи вновь приобретают здесь изобразительный характер, придают музыке почти зримую конкретность.

Вся эта потрясающая по трагической мощи сцена скреплена не только тематическим, но и тонально-гармоническим единством. Моменты сложных гармонических «блужданий», напряженной неустойчивости сменяются — в опорных точках — ясным показом тоналностей. Основные «вехи» сцены отмечены отклонениями в родственные ре минору ля минор и соль минор; последний раздел восстанавливает и прочно утверждает ре минор. Этот фрагмент — новая фаза в развитии действия — его развязка. Из-за сцены доносится хор духов, подобный зовам смерти: таинственные бездны уже разверзаются перед Дон-Жуаном. Лишь теперь силы покидают его: голос слабеет, мелодия распадается, пока не поглощается темой оркестра.

Завершает оперу большой квинтет — своеобразное послесловие. Его музыка — то возбужденная (первый раздел — герои приходят, чтобы покарать Дон-Жуана), то проникновенно-лирическая (потрясенная пережитым, Донна Анна просит Дона Оттавио отсрочить день свадьбы), то ликующая (последний раздел, в котором герои выражают радость по поводу свершившегося возмездия). Но она неизменно отличается цельностью выраженных в ней чувств. Исчезает столь характерная для оперы «многоплановость» — все здесь стало проще, «очевиднее». Лишь однажды в музыке квинтета возникает звучание, напоминающее о стихии таинственного,

«запредельного» (странная, хроматически извивающаяся нисходящая мелодия со словами: «Это была тень»). Все остальное проникнуто устойчивостью, светом. После титанического напряжения предыдущей сцены квинтет воспринимается как момент разрешения. Внешне традиционный (правоучительная концовка), он в действительности заключает совсем иной смысл: Дон-Жуан опалил жизни героев своим пламенем — теперь они освобождаются от его магических чар; все возвращается к своему обычному, естественному течению. Таков смысл квинтета. Однако в нем угадывается и другое, более широкое содержание, причем вытекающее не из слов текста, а из существа самой музыки. Действительно, раскрыв глубину трагического, композитор в конце оперы уводит слушателя в мир ясных и уравновешенных эмоций: после потрясающей по глубине и психологической сложности сцены гибели Дон-Жуана музыка квинтета словно внушает мысль, что и трагизм смерти относителен — все зависит от «точки отсчета». Если раздвинуть горизонт обозримого, то жизнь человека покажется лишь мгновением, а смерть перестанет потрясать. То, что было трагическим, вдруг оборачивается игрой жизни и смерти. Достаточно вслушаться в беспечные трели оркестра, в остроумные «завитки» каденционных мотивов, чтобы ощутить этот «иной смысл». Отрываясь от пристально-жуткого «лицезрения» смерти, Моцарт придает всей «истории Дон-Жуана» значение лишь эпизода — не более того. Словно скрывая душевное потрясение, только что пережитое, композитор превращает все написанное им в веселую театральную игру.

Этот смысловой поворот в конце оперы можно лишь подозревать — Моцарт зашифровал его, снова и снова дразня воображение, заставляя стремиться проникнуть в тайны его искусства, такого «простого» и загадочного.

## СИМФОНИИ

Когда в XIX веке утвердилась традиционная нумерация симфоний Моцарта, последняя, до-мажорная («Юпитер»), считалась 41-й. В действительности общее число симфоний Моцарта превышает 50, но большая часть их принадлежит к ранним годам творчества <sup>65</sup>

<sup>65</sup> Несмотря на уточненное исследователями количество симфоний Моцарта (процесс этот шел длительно, и до сих пор существуют

Между первыми и последними симфониями пролегли два с лишним десятилетия, в течение которых симфония у Моцарта изменилась неузнаваемо. Когда мальчик Моцарт взялся за этот вид музыки, границы между симфонией и струнным квартетом, между серенадами, дивертисментами и симфониями еще не определились — все это была музыка быта. Гайдн уже писал симфонии, но пока их слышали немногие. В большом европейском турне композитору довелось познакомиться с симфониями И. К. Баха — они-то и пробудили его интерес к этому музыкальному жанру. Близость к симфониям И. К. Баха проявилась у Моцарта не только внешне (трехчастный цикл, малые масштабы самих тем и их развития, прозрачное звучание небольшого по составу оркестра), но и в более существенных признаках: в певучести простодушных мелодий, в оживленном пульсе ритма сопровождающих голосов, в стройности миниатюрных форм и выразительных сменах мажора минором. Позже, познакомившись с циклами венских композиторов, Моцарт начал писать четырехчастные симфонии — с менуэтом<sup>66</sup>. Здесь еще рано говорить о глубине мыслей, развитии тем — симфония 60-х годов XVIII века вообще была далека от этого. Но предвестия будущего Моцарта все же слышны: и в нежной меланхолии минорных медленных частей, и в упругой динамичности Allegro, и в подвижности тонального и гармонического планов (очень простых в своей основе).

Рост Моцарта-симфониста не был гладким и постепенным, скорее — ступенчатым или даже зигзагообразным. В сознание Моцарта вторгались новые художественные впечатления; рядом оказывались совершенно разноплановые симфонии. Так было и в начале, и в конце 1770-х годов, и в поздние годы. Многие из симфоний написаны вполне в духе тех или иных традиций, но немало и таких, которые сразу выделяются своей непохожестью на окружающие. Таковы, в частности, и № 25, соль минор (KV 193), и № 29, ля мажор (KV 201). Первая из них — одно из самых ярких проявлений

---

не вполне выясненные вопросы), мы все же будем придерживаться принятой у нас в концертной и музыкально-педагогической практике старой нумерации.

<sup>66</sup> Для исполнения в Вене он иногда добавлял менуэт в прежде написанные трехчастные симфонии (например, в №33, KV 319, № 34, KV 332).

«штюрмерских» настроений, вторая — словно прозрение композитора в будущее творчество, предвосхищение той многосторонности выражения мира, которая станет основой произведений венских лет.

В симфонии № 25 все проникнуто мятежностью и страстью. Сила чувств, открытость и прямота их проявления «выдает» «штюрмерскую» природу этой музыки. Темы *Allegro* будто «выплескиваются» — сразу, стремительно, в бурном порыве. Все здесь рождено из контрастов. Постоянно сохраняется диалогическое изложение; главная партия складывается как противопоставление взволнованно-страстной темы *tutti* струнных и полного тоски соло гобоя:

160 *Allegro con brio*

Ob.

Archi

В разработке контрасты еще ярче. Мотивы тем то сталкиваются, то соединяются. Разработка невелика, но интенсивность жизни этой музыки нова для своего времени, она — «моцартовская». Без связующих звеньев происходит тональные повороты внутри экспозиции и переходы от одного раздела к другому. Во всем этом — все та же бурная страстность. Совершенно по-моцартовски звучит «оминоренная» побочная тема в репризе (в экспозиции она в мажоре) — такой прием Моцарт часто применял и позднее. Маленькая кода с «бурлящими» водоворотами заключительных мотивов оставляет чувство недоговоренности — словно энергия движения, не исчерпав себя, перехлестнула через край формы. Контрасты перешли и в медленную часть, хотя внутреннего напора первой в ней нет. В кратких *solì* струнных,

в инструментальных речитативах слышны уже индивидуальные интонации лирики юного Моцарта.

Минорный менуэт сгущает мрачные тона, подчеркивает их. Лишь трио с чуть неуклюжими звучаниями гобоя и фагота содержит в себе черты юмора и тем снова вносит контраст (как и в предыдущих частях). Танцевальное движение финала (на  $\frac{4}{4}$ ) как будто переключается с менуэтом (по духу), но вместо танцевальности в нем кипучее оживление, моторность, обобщенное выражение стихийных сил жизни. Все инструменты небольшого по составу оркестра играют эту тему в октавном удвоении:



Однако для Моцарта такое «штирмерское» произведение было преходящим: он искал целостности художественного видения мира в его сложности и глубине. Звеньями этих исканий стали последующие симфонии.

В симфонии № 29 границы художественного мира Моцарта развинулись много шире, чем в симфонии № 25. Темы наполнились волевой напряженностью, обрели твердость и собранность, протяженнее стала каждая часть и за счет изложения тем и за счет их развития.

Экспозиция Allegro содержит разнообразные тематические элементы; особенно выразительна широкая, долго развертывающаяся основная тема; новые мелодико-ритмические образования возникают и в небольшой разработке, где так многозначительно звучит краткий минорный эпизод:





Благодаря мелодическим контрапунктам: словно расцвел мелодизм медленной части. Она укрупнилась, и не столько по размерам, сколько по мысли:



Полон контрастов менуэт, увлекает непрерывная пульсация ритма финала. Многогранность тем с внезапно набегающими теньями, «взвихрения» перед повторениями главной партии, энергия и воля — во всех этих качествах музыки выразилось небывалое горение чувств.

Симфония № 29 — одно из тех произведений восемнадцатилетнего композитора, которое определило внутренний перелом к зрелости. В ней будто «заложены» венские симфонии Моцарта: стало очевидным его понимание симфонического жанра как выражения конфликтов жизни и психологических процессов, сложились и некоторые технические приемы, которые потом неоднократно встречаются в последующих симфониях.

В Вене Моцарт написал немного симфоний — их количество уступает и фортепьянным концертам, и

струнным квартетам и квинтетам (главным инструментальным жанрам венского десятилетия). Появление симфоний иногда вызывалось какими-либо внешними обстоятельствами: то необходимостью написать что-то новое для очередной Академии<sup>67</sup>, то событием в жизни людей, с которыми его семья была связана определенными узами («Хаффнер-симфония», KV 385). Но три последние симфонии, самые прославленные — ми-бемоль мажор, № 39 (KV 543), соль минор, № 40 (KV 550) и до мажор, № 41 (KV 551), — написаны летом 1788 года не по заказу и без видимого (или известного потомкам) повода. Мы не знаем, дирижировал ли Моцарт ими и вообще слышал ли их исполнение.

Три симфонии 1788 года и «Пражская» № 38, ре мажор (KV 504), написанная в 1787 году, завершили путь Моцарта-симфониста. Очень различные, они тем не менее дают основания для обобщений — по этим четырем симфониям можно судить о моцартовской трактовке жанра в зрелые годы. Прежде всего в них узнается мир Моцарта с его тревожной напряженностью, интенсивностью внутренней жизни, многосторонностью. Сложность духовной жизни выражается и в остроте контрастов — частей, разделов частей, тем, и в непредвиденных превращениях тематического материала в разработках, и в неожиданности смысловых «поворотов», и в контрапунктическом соединении различных элементов тем.

Сами конструкции симфонических циклов у Моцарта изменчивы. В симфонии № 38 три части («симфония без менуэта»), в двух из четырех последних есть медленные вступления перед Allegro, в двух других — нет. Несходны по содержанию и первые Allegro и финалы этих симфоний. Единственное, что внешне роднит их все, — предпочтение, оказываемое Моцартом сонатной форме как в быстрых, так и в медленных частях (даже в средних разделах менуэтов развитие часто близится к разработочному<sup>68</sup>). Сонатная форма с ее внутренней

---

<sup>67</sup> О симфонии № 36 («Линцской», KV 425) Моцарт писал отцу: «Во вторник 4-го ноября (1783 года. — Авт.) я даю „Академию“ в здешнем театре (в Линце. — Авт.). И так как я не захватил с собой ни одной симфонии, то сочиняю очертя голову новую, которая обязательно должна быть к этому дню готова...» (цит. по кн.: Эй н ш т е й н А. Моцарт, с. 228).

<sup>68</sup> Гайдн в Лондонских симфониях, напротив, часто пишет медленные части в вариационной форме (или в сложной трехчастной, по



контрастностью и большими возможностями для преобразования начальных тем была способна глубже всего раскрыть изменчивый мир человека.

Тематическая щедрость, почти расточительность, которая проявилась в симфониях 1760—1770-х годов, в зрелые годы обрела особый содержательный смысл: она стала одним из средств, раскрывающих неоднозначность явлений жизни. Любая тема сонатного *allegro* (в том числе и связующая, и заключительная) способна приобрести самостоятельное значение, принять участие (иногда едва ли не главное) в развитии. Разработки могут быть и совсем небольшими, но в процессе развития они обнаруживают сложность того, что заключено в материале экспозиции: легкое, беспечное, даже буффонное способно обернуться сильным, волевым, скорбное — мужественным, веселое — горестным, малозаметное, второстепенное — неожиданно значительным.

Восприняв виртуозно разработанные Гайдном уже к 1780-м годам приемы мотивного развития, Моцарт дал им свою интерпретацию. Особенно важное смысловое значение он придал далеким тональным отклонениям, мажоро-минорным сопоставлениям; обострился и гармонический язык разработок. Однако Моцарт пользовался и многими другими приемами. Один из очень действенных — образование в разработках новых мелодических построений. Как и Гайдн, Моцарт часто обращался к имитационно-полифоническим приемам, благодаря чему «живет», полнится тематизмом вся инструментальная ткань симфонии. Однако еще существеннее для его разработок контрастная полифония — часто именно она придает развитию столь сконцентрированный характер. Внутренне напряженное, драматически острое развитие в моцартовских разработках тревожит слушателя неожиданностями, сложными превращениями знакомого материала. Но как бы ни насыщал Моцарт разработки, в репризах он «уравновешивает» их повторениями начальных тем: действует классицистское чувство меры, стремление к стройности. И все же, соединяя в *Allegro* «мрак» и «свет», давая их в нераздельности, он не «ставит точек над *i*» в конце — ни в репризе, ни в коде (которая вовсе не часто и бывает): не оттого ли, что однозначность «ответов» у Моцарта вряд ли возможна?

---

обычно не в сонатной) а для финалов нередко избирает форму рондосонаты.

Медленные части симфоний, так же как и Allegro, трудно объять единым определением. Пожалуй, именно «необъятность» их мира и есть то общее, что в них проявилось как «моцартовское». Они вовлекают слушателей в глубинный процесс жизни духа, в то, что так трудно укладывается в рациональные определения. В музыке моцартовских Andante и Adagio каждый момент звучания несет в себе нечто важное, развертывание мысли не дает передышки восприятию. Конечно, это свойство не одних только симфонических Andante и Adagio, но в них оно особенно заметно. Углубленное развитие в сонатных Allegri кажется присущим именно им — здесь сонатная форма стала закономерной, для медленных же частей циклов подобное развитие не было столь «обычным». Преобразование тем, происходящее в разработках медленных частей, уводит от начального смысла и необычайно углубляет его. Моцарт пользуется и контрастами тем в изложении, но еще важнее то, что неожиданно обнаруживается в развитии, — сложность и многозначность музыкального материала.

Моцартовские симфонические менуэты совершенно органично включены в последовательно от части к части развертывающийся замысел. По своей идейной нагрузке в цикле моцартовский менуэт всегда равнозначен другим частям. У Гайдна менуэт остается именно менуэтом, хотя и в бесконечно разнообразной и тонкой интерпретации автора; у Моцарта менуэт совершенно переосмыслен, исполнен драматизма, лишен жанровости как таковой. И поэтому степень индивидуализированности его менуэтов небывалая. Трагизм соль-минорного менуэта (из симфонии № 40), мужественность и дерзновенная сила ми-бемоль-мажорного (из № 39), полнота охвата разных сторон жизни до-мажорного (из симфонии «Юпитер») идеально соответствует общему духу каждой из этих симфоний. Лаконизм и сконцентрированность менуэтов определены уже их темами. Их интонационная содержательность еще более углубляется «спрессованным» развитием в среднем разделе (и здесь Моцарт снова использует контрапунктически-разработочные приемы).

Каждый из финалов четырех зрелых симфоний по своему и порой сложно связан с предшествующими частями. Оригинальность их продиктована «единственностью» содержания предшествующих частей. В симфонии № 38 финал — словно подтверждение дисгармони-

чности жизни; в № 39 — буйство стихийных сил, нигде в цикле не проявившихся так, как здесь; в № 40 — особый аспект трагического; в № 41 — подлинный «венец» цикла, несущий в себе утверждающий, положительный смысл. И все-таки есть одно, что объединяет эти столь разные финалы, — непрекращающееся разработочное развитие, захватывающее и репризы сонатных форм, до самого конца не дающее «успокоения» слушателю, не разрешающее напряжения.

К финалам, как и к менуэтам, симфоний Моцарта неприменимо определение «жанрово-бытовой». В самих темах порой легко обнаруживаются связи с песенно-танцевальными оборотами и ритмами, но эти внешние признаки мало что говорят о музыкальном содержании целого. Чуть дальше за пределы начального изложения темы — и от жанровости не остается ничего; симфоническое развитие преобразует материал, уводит далеко от жизненно-бытового прообраза. Драматическая мощь, непреклонность, дерзновенная энергия, сила стихий, кипение чувств — вот возможное переосмысление образов, которые рождаются подчас из такой простой жанровой основы.

Язык симфоний Моцарта ближе всего к оперной музыке. Задушевность и поэтичность его вокальных мелодий, буффонная стремительность, возволнованная скороговорка, энергичные тираты — все это слышится в инструментальных темах Моцарта как знакомое. Иногда возникают и прямые аналогии — то с Фигаро, то с Дон-Жуаном, то с Сюзанной или Керубино. Связи с операми, конечно, не ограничиваются просто сходством с отдельными темами — они гораздо более глубоки. Симфонической музыке свойственны та же сложность и противоречивость чувствований, тонкость их оттенков, те же контрасты в последовательности и одновременности, что отличают моцартовских героев в их сольных и ансамблевых характеристиках. Два жанра обогащают друг друга, содержательная основа их едина — психологический мир человека. Через музыкальные закономерности классического инструментального цикла оно выражено высоко обобщающе, с философской глубиной.

Два великих композитора-вэнца, Гайдн и Моцарт, внесли одинаково неопределимый вклад в жанр симфонии, над которым работало не одно поколение музыкантов XVIII века. Но если Гайдн закрепил сложившийся у

него вид симфонии (при том, что тонкий ум музыканта был изобретательным и не шел по одному, раз навсегда избранному пути), то у Моцарта каждая следующая симфония — это новая художественная идея, иная трактовка цикла, свой неповторимый исход развития.

Моцарт понимал симфонию прежде всего драматически. Впервые в XVIII веке этот жанр проявил у него способность к охвату музыкальным содержанием сложных и противоречивых явлений жизни духа. Подобная трактовка симфонии была унаследована и развита XIX веком, разумеется, на другой идейной и образной основе, чем у Моцарта.

### Симфония № 40, соль минор

Симфония соль минор — едва ли не самое популярное из сочинений Моцарта. С первых же тактов она захватывает непосредственностью тона, вызывая у слушателя живой эмоциональный отклик. Создается впечатление, что для понимания этой музыки не нужно прикладывать усилий, — все в ней ясно, открыто: простота восприятия создает иллюзию простоты самой музыки. И только многократное вслушивание дает возможность понять, как много в этой музыке скрытого, неподдающегося мгновенному осмыслению.

В соль-минорной симфонии — как ни в одном другом симфоническом произведении XVIII века — все внимание сосредоточено на человеческой личности. При этом внутренний мир человека предстает здесь сложным, глубоким: это мир напряженных исканий гармоничности, разумности, ясности. Симфония соль минор Моцарта — одно из самых трагических произведений XVIII века, она проникнута сознанием неразрешимости коллизий бытия, острым чувством несовершенства мира. И не случайно из богатейшего музыкального наследия XVIII века музыканты-романтики выделили прежде всего это произведение как наиболее созвучное их собственному мироощущению.

Трагическое содержание выражено в симфонии удивительно просто — без всякого «сгущения красок», без тени патетики. Музыка льется естественно, будто «сама собой», облекаясь при этом в формы, покоряющие абсолютной законченностью и художественной красотой. Словно бы поднявшись над стихией скорби, Моцарт

видит красоту в самой жизни чувств, в их напряженном бытии.

Стиль симфонии отличается тонкостью, камерностью: оркестр здесь без труб и литавр — лишь струнные, деревянные духовые<sup>69</sup> и валторны; фактура прозрачна, все голоса легко воспринимаются слухом; музыкальная ткань тщательно разработана, развитие отличается большой детализированностью.

Четыре части симфонии отмечают путь становления и утверждения ее трагической идеи.

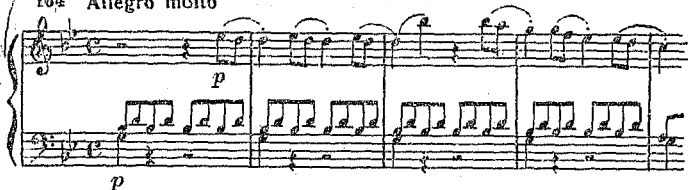
Первая часть (*Molto allegro*, соль минор) проникнута острейшим драматизмом. Облик сонатной формы определяет главная партия: господствует одна мысль, все восходит к ней, подчиняется ей. В основе этой темы — традиционный в музыке XVIII века «мотив вздоха» (нисходящая малая секунда — VI — V ступень минора)<sup>70</sup>. Музыкальная формула, которая во времена Моцарта стала почти что «общим местом», получила у него тонкое индивидуальное истолкование. Нижний звук (*ре*) повторяется в этом мотиве дважды — и экспрессия нисходящей малой секунды словно сглаживается в легком, мимолетном «касании». Возникающая при этом повторении ритмика (две восьмых — четверть) сразу же, с первых тактов определяет беспокойный характер главного образа. Вся тема вырастает из этого короткого трехзвучного мотива. Ее пронизывает учащенная ритмическая пульсация: повторяется не только нижний звук, но весь мотив в целом, повторяются (на разной высоте) фразы, которые из этих мотивов образуются, наконец, предложения (начало второго есть буквальное повторение первого, лишь дальнейшее развитие видоизменяет материал). Эта многократная ритмическая повторность определяет напряженный тонус темы. Острота ритма подчеркнута также характером изложения аккомпанирующей партии альтов: и здесь — не плавная фигурация, а репетиции. Вместе с тем живая выразительность мелодических интонаций (мотив вздоха сменяется широким взлетом на сексту, несущим в себе более яркую экспрессию), характерный тембр (первое проведение поручается струнным, мелодия — у скрипок), манера изложения (мелодия — аккомпанемент) — все это

<sup>69</sup> Первоначально — без кларнетов, их партия была внесена в партитуру несколько позже.

<sup>70</sup> Его истоки, как уже говорилось, в оперной арии *lamento*.

напоминает о вокальной стихии, делает тему особенно проникновенной:


164 Allegro molto



*p*

То, что происходит дальше и в экспозиции, и в разработке, и в репризе, представляет собой развитие главной темы. Ей противостоит лишь одна побочная: в этой теме слышатся и теплота, и изящество, и тонкая одухотворенность. Все в музыке побочной иначе, чем в главной: плавные линии ниспадающей мелодии, разнообразный ритм, изменчивые интонации, живой выразительный смысл которых подчеркивается оркестровым изложением (тонкая тембровая «раскраска» приковывает внимание к отдельным мелодическим оборотам<sup>71</sup>), хроматизмы, придающие звучанию особый оттенок сладостности, неги:

165 [Allegro molto]



*p*

Но побочная уводит из образной стихии главной партии лишь на краткий миг. Вся экспозиция насыщена

<sup>71</sup> Тему проводят струнные и деревянные духовые: вступая поочередно, они «передают» друг другу мелодию, она складывается из коротких фраз, каждый раз по-новому окрашенных.

музыкальными мыслями, рожденными основной темой: ее материал находится в непрерывном обновлении. Развитие начинается уже в недрах главной партии; неожиданные «восклицания» оркестра в каденции (см. такт 16 и дальше), подчеркнутые к тому же синкопами, драматизируют тему. Малосекундовый оборот из нисходящего превращается в активный восходящий, его выразительность усилена острой гармонией (вводный в доминанту на доминантовом басу), яркой динамикой, плотной фактурой (весь оркестр). В теме выявляется скрытая сила.

Внезапная драматизация музыкального образа становится своеобразным приемом, который еще дважды повторится в экспозиции (в побочной — прорыв материала главной, в заключительной).

Связующая партия основана на новом тематическом материале, однако переход к ней так естествен, что она воспринимается как дальнейшее разворачивание главной музыкальной мысли<sup>72</sup>. Выразительность связующей — обобщенного характера; индивидуально яркие интонации темы растворяются в движении по звукам аккордов, в гаммообразных последованиях. На первый план выступает стихия ритма (моторность). Восходящая направленность музыкального потока, энергичное подчеркивание тяжелой доли — все это насыщает музыку действительностью, она становится носительницей активной устремленности. Лишь ладовый колорит придает ей оттенок сумрачности: как это часто бывает у Моцарта, направляясь к си-бемоль мажору, развитие в последних тактах захватывает сферу си-бемоль минора.

Светлая (в си-бемоль мажоре) побочная партия и воспринимается как достигнутая «цель», как миг отрешения от острых коллизий, миг душевного покоя.

Однако материал главной партии (аккорды каденционного оборота в характерном синкопированном ритме) проникает и в поэтический мир побочной — ее покой рассеивается. Напряженность этого «прорыва» подчеркнута тонально — гармонической неустойчивостью (доминантовая гармония далекой си-бемоль мажору

---

<sup>72</sup> Единство главной и связующей партий подчеркнуто приемами оркестровки. Первое предложение главной поручено одним струнным, лишь в каденции вступает весь оркестр. Во втором предложении, выполняющем уже роль связующей (здесь главная партия открытого типа), к струнным присоединяются деревянные духовые, а чуть позже — и валторны.

тональности ля-бемоль мажор), нарастающей динамикой (вплоть до *ff*), плотностью звучания (весь оркестр).

Заключительная партия оказывается, таким образом, внутренне подготовленной. Ее тема, построенная на основном мотиве главной партии, напоминает своеобразный диалог: в переключке солирующих инструментов (кларнета и фагота) этот мотив звучит вопрошающе-неустойчиво (обыгрывание V ступени лада), в изложении же струнных при поддержке всего оркестра приобретает напряженно-страстный характер. Вторжение яркой оркестровой звучности (третий раз в экспозиции), выделенное к тому же кратковременным отклонением (в соль минор), становится важной вершиной в развитии основного образа экспозиции. Возвращение в си-бемоль мажор, фигурационное движение закрепляют активный, утвердительный смысл темы, подводя таким образом итог преобразованиям главной музыкальной мысли в экспозиции.

Усиление напряженности, нарастание драматизма — таково музыкальное содержание небольшой и очень сконцентрированной по своему развитию разработки. Теперь главная партия — единственная мысль, все развитие сосредоточено только на ней. Это развитие идет двумя этапами, которым соответствуют два раздела разработки. В первом музыкальный образ предстает то мрачным, то иступленно-горестным, во втором — проникнут безысходной, «тихой» скорбью. Но и внутри каждого — множество смысловых оттенков. Разработка отличается крайней насыщенностью развития, в ней все время совершаются какие-то музыкальные «события».

Короткая фраза деревянных духовых вводит в первый раздел разработки. В пределах двух тактов композитор осуществляет модуляцию из си-бемоль мажора через соль минор в фа-диез минор. Музыка внезапно и резко темнеет. Тема главной партии вновь проходит у струнных в том виде, как она звучала в экспозиции, — развитие словно возвратилось к исходному. Но новая тональность, тембровая окраска (к ансамблю струнных присоединяются голоса двух фаготов с их холодным оттенком) усиливают скорбную экспрессию темы; изменения же интонационные (хроматический звук в конце фразы) привносят в ее звучание оттенок неуверенности, робости.

Дальнейшее развитие влечет в сферу все более сумрачного и вместе с тем — действенного. Драматизация главного образа связана с включением приемов поли-



фонии. Оркестровые партии, объединяясь, образуют два самостоятельных мелодических голоса. Один из них (унисон низких струнных и фагота) проводит основной мотив главной темы, другой (первые и вторые скрипки) — новую мелодию, контрапунктически соединяющуюся с ней. Интонационно гораздо более простая (по существу, фигурационное движение, очень напоминающее о связующей партии), она преобразует главную тему: раскрывается стихия чувств, одновременно мятежных и сумрачно-тревожных.

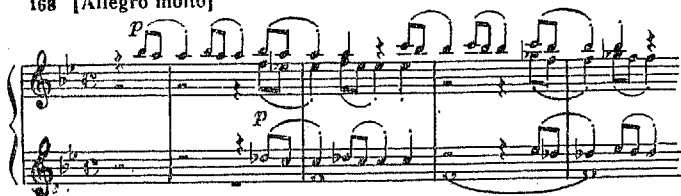
166 [Allegro molto]

Устремляясь навстречу друг другу и «пересекаясь», эти два голоса охватывают весь диапазон оркестра. При этом они дважды «меняются местами» — Моцарт применил здесь двойной контрапункт октавы. Итог развития — кульминация, являющаяся драматической вершиной всей первой части. Движение на миг приостанавливается — так же как и тональное развитие (на доминанте ре минора). Оркестровая ткань упрощается. Голоса соединяются в аккордовые вертикали, на фоне которых лишь скрипки повторяют (точно возглас) начальный мотив главной темы:

167 [Allegro molto]

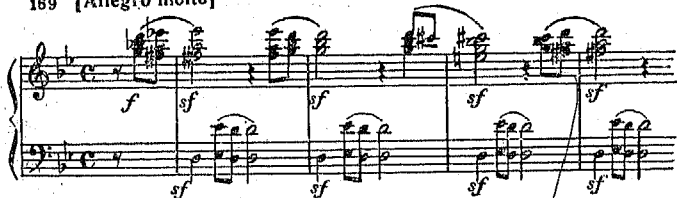
Музыка второго раздела — следующая фаза развития. Словно исчерпав себя в кульминации, напряжение внезапно гаснет. Разработке теперь подвергается только первый элемент темы — мотив вдоха. Он тонко варьируется — интонационно, темброво: звучит то нежно и тепло у скрипок, то щемяще-тоскливо — в изложении деревянных духовых инструментов<sup>73</sup>; его интонации то устремляются вверх, то соскальзывают по полутонам вниз, но неизменно сохраняют при этом живую речевую выразительность. Оркестровая ткань прозрачная, порой «свещающаяся». Основной музыкальный образ теперь кажется хрупким, трогательно-беззащитным:

168 [Allegro molto]



Впрочем, в этом разделе есть и внутренний контраст — внезапное вступление всего оркестра, горестно и страстно провозглашающего тот же мотив. Неожиданность этого «вторжения» tutti, воплощающего резкое эмоциональное переключение, напоминает аналогичные моменты в экспозиции (в главной, побочной и заключительной партиях). Этот краткий фрагмент — вторая кульминация разработки, закрепляющая и подтверждающая содержание первой.

169 [Allegro molto]



После напряженных преобразований главной партии в разработке ее полное проведение в репризе восприни-

<sup>73</sup> Тему проводят либо кларнеты с флейтой, либо они же с фаготами, но не гобой; тембровая окраска — чистая и холодноватая.

мается как попытка вновь обрести душевные силы, восстановить утраченную целостность чувств. Попытка поначалу очень робкая: реприза устанавливается почти незаметно. Тема главной партии возникает в средних голосах — кажется, словно продолжается разработочное развитие. Но скрипки разворачивают мелодическую нить, голоса деревянных инструментов смолкают или отступают в тень. С этого момента восстанавливается и прочно закрепляется звучность соль минора. И этот поворот глубоко знаменателен: все окрашивается теперь настроением главной партии, проникается безутешностью страдания. Лишь в теме связующей партии обнаруживаются иные черты. По сравнению с экспозиционным изложением она почти вдвое разрослась, насытилась развитием — тональным (оно направлено сначала к ми-бемоль мажору и лишь затем, после ряда отклонений, возвращается к соль минору), полифоническим (здесь, как и там, два самостоятельных мелодических голоса, которые соединяются контрапунктически, причем используется двойной контрапункт октавы). Своим обликом она напоминает разработку — словно продолжает начатое там развитие, но направляет его в сферу не трагически-скорбного, а действенного. Ритмически активная, целеустремленная связующая проникнута духом мягкости, суровой мужественности.

Тем больший контраст составляет побочная, знаменующая решительный поворот в сторону трагического. Изложенная в соль миноре, она словно подергивается дымкой, ее свет теперь кажется «отраженным» — от этого образа веет чувством несбыточности, глубокой печали.

Экспозиция такого контраста не содержала. Здесь силы словно «поляризуются»: ярче волевое напряжение — трагичнее осознание тщетности порывов.

Заключительная партия, как и в экспозиции, подводит итог развитию. Она тоже стала другой: минор делает ее начальные интонации (первый элемент главной) особенно сокрушенными, заключительные же фразы, выделенные вступлением всего оркестра, особенно горестными.

Всем своим образным строем реприза Allegro уже предвещает общий итог развития симфонического цикла.

Вторая часть (Andante, ми-бемоль мажор) воссоздает тот мир прекрасного, который в Allegro был связан со сферой побочной партии. Здесь он раскрыт

полно, во всем своем внутреннем богатстве. Сонатная форма *Andante* не контрастна: темы экспозиции, дополняя друг друга, образуют единый ток развития, который, однако, включает множество тонких, порой непредвиденных смысловых «поворотов». Вся музыкальная ткань проникнута мелодизмом: поет не только верхний, но и нижний, и средние голоса, создавая впечатление особой лирической наполненности высказывания. Оркестровый колорит светлый, «воздушный», каждый тембр любовно показан — будь то теплое звучание струнных или «акварели» деревянных духовых и валторны.

Главная партия *Andante* нетороплива, спокойно-созерцательна. С каждой следующей фразой включаются новые голоса оркестра (альты, вторые, а затем первые скрипки на фоне самостоятельной мелодии басов и вкрапливающихся звуков валторны): продвигаясь вперед, тема одновременно как бы «распространяется» вширь. При этом ярче становится и ее начальная интонация — восходящий затактовый оборот (кварта, квинта, затем — малая секста): чувство словно расковывается, приобретает все большую свободу. Лишь мерный ритм сдерживает течение мысли, подчеркивая протяженность темы во времени.

170 *Andante*

The musical score shows three systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a trill (*tr*) in the right hand. The second system continues the melodic line. The third system features fortissimo (*sf*) dynamics in the right hand and piano (*p*) dynamics in the left hand.

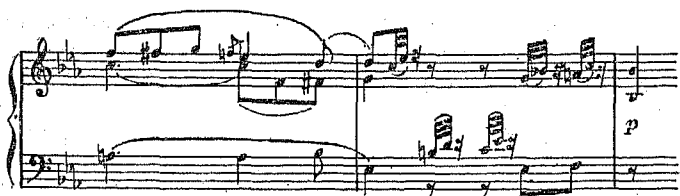
Развитие главной — это прежде всего тонкие изменения ее интонаций: вначале повествовательные, они становятся затем то ласково-просящими (мотив задержания), то томными (хроматически нисходящая фраза), то напоминающими легкие вздохи (мотив тридцатьвторых). Второе предложение еще красочнее первого (мелодия, прежде излагавшаяся басами, теперь передается первым скрипкам, в конце включаются деревянные духовые). Полная каденция, завершающая тему, придает ей внутреннюю уравновешенность.

Интонации главной темы получают новую жизнь в связующей. Все здесь становится вдруг изменчиво, зыбко. Прежде ясно оформленные, мелодические фразы теперь то и дело «распыляются» в легких «воздушных» звучаниях. Особенно широко разрабатывается мотив тридцатьвторых. Он поочередно проходит у скрипок и деревянных духовых, из него складывается новая мелодия: соединяясь с певучими начальными фразами главной темы, она их оплетает тонким узором. Но в связующей выявляются и другие черты: внезапно вторгающиеся синкопированные аккорды, контрасты динамики, модуляционное развитие драматизируют тему. Одни выразительные свойства очень естественно сменяются и дополняются другими. Спокойно-созерцательный образ главной партии становится то тревожным, то трепетно-одушевленным.

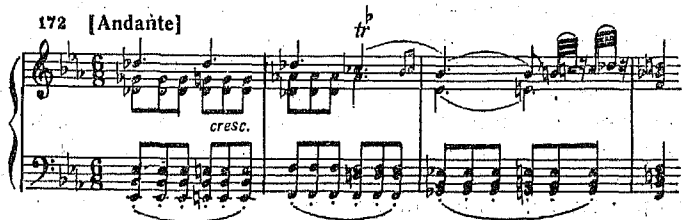
Побочная и заключительная партии возвращают к спокойной уравновешенности чувств начала *Andante*. Интонации побочной — почти «говорящие»: теплые, ласковые, они умеряют трепет связующей, которая все еще напоминает о себе мотивами тридцатьвторых. Нисходящий рисунок побочной как бы отвечает мелодии главной партии с ее восходящей направленностью.

171 [Andante]

*dolce*



Лишь однажды покой побочной нарушается: мелодия исчезает в хроматически нисходящем движении голосов, тональность ускользает. Кажется, что эта неустойчивость, неопределенность звучания на миг приоткрывает завесу, скрывающую иной, глубинный смысл *Andante*.

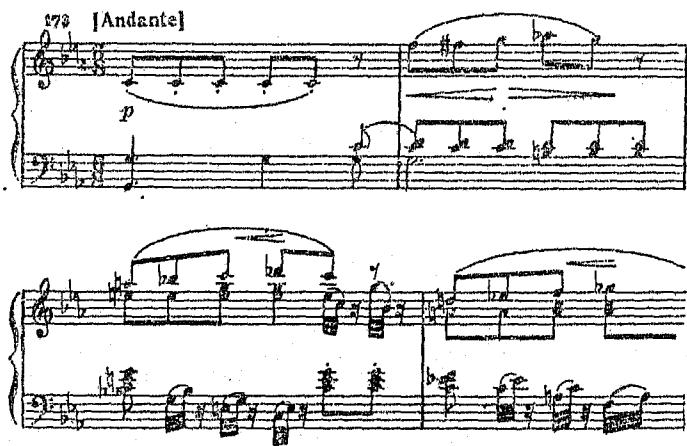


Краткая заключительная партия возвращает ясность чувств, покой, красоту. И все-таки ощущение непрочности мира *Andante* остается — оно найдет подтверждение в музыке разработки.

Небольшая, построенная на материале главной партии, разработка в еще большей степени, чем экспозиция, создает впечатление непринужденности течения мыслей: кажется, что любой их поворот равно возможен — и равно не требует доказательств. Притаившееся чувство тревоги снова обнаруживает себя в начале разработки, в страстном взрыве напряженных эмоций. Напевные фразы главной превращаются в мотивы-восклицания (затактовый ход на кварту заменяется восходящим малосекундовым оборотом), их острая выразительность усилена и гармонически (сдвигом в минорную субдоминанту), и фактурой (то унисоны, то аккорды). По-новому звучит и мотив тридцатьвторых. Утрачивая самостоятельную выразительность, он становится элементом мелодии, разворачивающейся по звукам аккордов (тониической гармонии либо уменьшенного вводного в тонику). Постоянное модулирование определяет беспокойный характер образа, в котором вдруг обнаружи.

вается стихийность, сила. Ладогармоническая окраска при этом все время меняется — меняется и эмоциональный смысл музыки: в миноре, в соответствующем гармоническом оформлении (опора на уменьшенный септаккорд) она звучит очень напряженно и скорбно, в мажоре — ярко и приподнято.

Но особенно разительный эмоциональный переход — во второй части разработки: музыкальное развитие переключается здесь в совершенно иную сферу чувств — просветленных, сладостно-мечтательных. Моцарт совершает этот переход с изумительной естественностью и свободой: мотив тридцатьвторых неприметно «оживает», наполняется интонационным содержанием, вновь напоминает легкий вздох. Оркестровая ткань становится прозрачной, «сквозистой». Музыкальная мысль, только что утвердившаяся с такой определенностью, вдруг становится неуловимо зыбкой. Лишь в следующий момент она вновь приобретает законченность — вступает основная мелодия главной партии. Но теперь это уже совсем другой образ. Насыщенная хроматикой, медлительно разворачивающаяся у деревянных инструментов (фаготы, кларнеты, флейта), украшенная узором, сотканым из мотива тридцатьвторых (у струнных инструментов), основная мелодия проникается чарующей мягкостью, негой, погружает слушателя в мир пленительных видений.



Переход к репризе, как и в первой части, плавный, почти испримерный: после различных интонационных и

тембровых преобразований главная партия утверждается в своем первоначальном виде, в главной тональности. Описав «круг развития», музыка *Andante* возвращается к исходному образу, закрепляет его как основной. И хотя развитие продолжается еще и в репризе, в целом оно ведет к окончательному сближению тем, эмоциональной проясненности и успокоенности. Побочная и заключительная партии вносят в музыку полную умиротворенность. Лишь гармонический «сдвиг» в побочной настораживает слух, но теперь — после разработки — он воспринимается как отзвук прошлого. Симметричность и идеальная уравновешенность формы еще раз подчеркивает абсолютную законченность и внутреннюю замкнутость образа.

Третья часть — менуэт (*Allegretto*, соль минор) — возвращает к стихии драматического. С жесткой непреложностью восстанавливается звучность соль минора. После музыки *Andante*, заставлявшей погрузиться в красоту самого звучания, здесь графическая четкость мелодического рисунка, строгая простота изложения (унисоны с самостоятельными линиями верхних и нижних голосов)<sup>74</sup>, острая энергия ритмов (синкопы). Танцевальность сохранилась лишь в типе мерного трехдольного движения: играя роль сдерживающего начала, оно тем самым усиливает ритмическую экспрессию темы.



При всем сходстве с *Allegro* очевидны и различия: музыка менуэта проникнута суровой и мрачной силой, в ней нет стеланий, слез, но нет и тепла. В основной теме с ее опорой на тоническую сексту (*ре — си-бемоль*) явно улавливается интонационная связь с главной партией

<sup>74</sup> Тема менуэта вызывает в памяти начало разработки *Andante* с его напряженно-жестким звучанием унисонов — словно внезапный «прорыв» драматизма в медленной части не только напоминал о прошлом, но и предвещал будущее — суровость менуэта.



первой части <sup>75</sup>. Однако здесь отсутствует мотив вздоха и этим все сказано. Выразительность секстового оборота также переосмыслена. Если в главной партии *Allegro* этот интервал охватывался легко, свободно, то здесь он завоевывается в упорном продвижении: мелодия, опирающаяся на звуки тонического трезвучия, постепенно утверждается в широком диапазоне (секста через октаву). Настойчивость, непреклонность — вот свойства, которые теперь подчеркиваются в музыке.

Но истинная суть темы менуэта раскрывается лишь дальше, в развитии <sup>76</sup>. Нечто безликое, грозное слышится в широком размахе ее мелодий, в подчеркнутой независимости «наступающих» друг на друга голосов <sup>77</sup>, в жесткости возникающих при этом секундовых созвучий, усиленной к тому же акцентами, в неумолимой повторности одной и той же ритмической формулы.



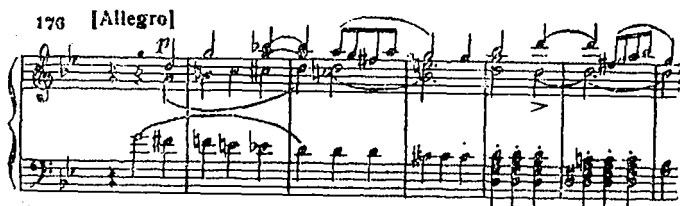
Лишь в конце первой части облик менуэта меняется непрямо, но разительно. Тема уходит в высокие

<sup>75</sup> Стремление к интонационному единству тем вовсе не является характерной чертой музыкального мышления Моцарта, но — в сольной симфонии оно явно обнаруживается. Этот принцип получит последовательное развитие у Бетховена.

<sup>76</sup> Менуэт написан в сложной трехчастной форме с трио в средней части и буквальной репризой (*da capo*). Его первая часть — простая трехчастная форма: после изложения темы (период) следует ее развитие, а затем несколько измененное повторение.

<sup>77</sup> И снова возникает ассоциация, на этот раз с разработкой первой части и со связующей партией в ее репризе: словно уже там, в «холодности» контрапунктического развития «предчувствовался» тот поворот мысли который закрепился в менуэте.

регистры к деревянным инструментам, и их тембр, а также легкая фактура, голоса которой насыщаются хроматизмами, придает звучанию какой-то призрачный характер.



Средняя часть, трио, составляет существенный контраст музыке менуэта. Светлая (в соль мажоре), изложенная в параллельном движении терций (сначала у первых и вторых скрипок, затем у гобоев, к которым присоединяются фаготы и флейта), она напоминает неприятельную народную песню. Мелодия содержит в себе и танцевальные черты (в каденциях — типичные для менуэта, плавно кружащиеся обороты, имитирующие поклоны, приседания). Тембр деревянных духовых, а также вступающих несколько позже валторн<sup>78</sup>, переключки струнных и духовых, напоминающая эхо, — все это привносит в музыку трио оттенок пасторальности. Напряженной внутренней жизни с ее стихийностью, драматизмом противопоставляет объективный мир в самом простом его проявлении — чувства людей, обобщенно выраженные в песне, танце, мире природы.

Это противопоставление не создает конфликта, но оно еще сильнее выявляет сущность главного образа, который и закрепляется при возвращении менуэта в репризе.

**Финал** (*Allegro assai*, соль минор) «взрывает» чеканную размерность менуэта. Словно освободившись от тисков сдерживающе-строгого ритма, его музыка обретает здесь подлинную свободу. Полетность, устремленность характеризуют первую тему — главную партию (финал — в сонатной форме). И все-таки что-то в этой музыке настораживает, в ней чудится иной, более сложный смысл. Начало темы — взлет по звукам аккордов

<sup>78</sup> Трио, как и первая часть менуэта, написано в простой трехчастной форме; вступление валторн отнесено к последнему, третьему разделу формы.

(то тоники, то вводного в тонику). Мелодия выпрямлена, натянута как струна. Вместе с тем в ритме ее явно улавливаются черты танцевальности. Широкий диапазон (*ре* — *си-бемоль*, все та же секста через октаву) охватывается на «едином дыхании». Фактура легкая (струнная группа), тема кажется почти невесомой. Но взметнувшись, мелодия вдруг сбывается: кружащийся на месте мотив восьмых (второй элемент темы) сдерживает порыв; в его моторности заключено нечто мрачное. Наконец, включается еще один оборот — мотив восклицания (скачок вниз на октаву в характерном ритмическом оформлении), выразительность которого также двойственна — в нем слышится одновременно и приподнятость, и горестность:

177 Allegro assai

Эти разные начала нерасчленимы, именно в их единстве — сущность главного образа. Его свобода, устремленность словно таят в себе скрытое, подавляемое чувство неизъяснимой тревоги. Минорный колорит темы усугубляет это впечатление.

Из главной вырастают связующая и заключительная партии. В обеих индивидуальные интонации главной исчезают, «размываются» потоком фигураций, то прямолинейно-стремительных, то «вихрящихся». Связующая — тонально неустойчивая, но целенаправленная в своем движении (модуляция в параллельный мажор). Заключительная закрепляет достигнутую точку развития (она однотональная — в си-бемоль мажоре). Но обе противостоят главной как нечто безликое, стихийное. И индивидуальное «поглощается» этим стихийным началом, растворяется в нем.

Побочная партия — поэтическая, женственная, ее тема очаровывает своей утонченной красотой. Но и этот образ финала тоже не однозначен, не прост. Действительно, в капризных изгибах мелодии, в изысканных хроматизмах, в ритме, чуть напоминающем танцевальный, слышится некоторая холодность; беспокойная же «пульсация» сопровождения сообщает теме нервное напряжение, неожиданно роднящее ее с главной партией:



Такой предстает экспозиция, она уже определяет нечто главное в содержании последней части симфонии, со всей полнотой раскрывающемся затем в разработке и репризе. Драматизму бытия (первая часть цикла) финал противопоставляет свободу, раскованность вечно

мятущегося человеческого духа. Страдание и скорбь здесь преодолеваются полной отрешенностью от них, но одновременно (и это неизбежно) — отрешенностью от того, что связано со страданием, от тепла человеческих чувств вообще. Жизнь духа словно уподобляется игре стихий, безликих и холодных; привычные представления искажаются, мир приобретает причудливо-странные черты. И лишь по временам сквозь это бесстрашие и холодность прорывается живое чувство — оно «выдает» скрывающуюся за ними смятенность человеческого сознания, ищущего смысл и красоту среди дисгармонии мира.

С первых же тактов разработка погружает в стихию тревожаще-странного, жуткого. Главная партия предстает в деформированном виде: мелодия излагается унисоном всех инструментов оркестра, ее интонации становятся неестественно острыми (ходы на уменьшенную кварту, уменьшенную септиму), исчезают привычные ладовые тяготения. Впечатление причудливости усугубляют внезапные остановки, скачки:



Плавной нисходящей фразой деревянных духовых, приглушенная и настороженная, вводит в основной раздел разработки<sup>79</sup>. Развитию подвергается здесь первый элемент темы главной партии. Легко (в стаккатном изложении) «пробегают» эта попеvка поочередно у струнных и солирующих деревянных инструментов (флейты,

<sup>79</sup> Эта фраза деревянных духовых почти буквально воспроизводит начало разработки первой части.

фагота, гобоя), в новом своем виде приобретает холодный, призрачный характер<sup>80</sup>. В имитациях деревянных (особенно фагота) слышится что-то гротескное — они словно передразнивают струнные инструменты, «снижая» содержание темы. Многократные ее повторения в неизменном ритме создают эффект механичности, аэмоциональности. Внимание при этом невольно фиксируется на интонации, завершающей мелодический взлет, — на нисходящей малой секунде: в памяти возникает музыка первой части. Однако здесь, в ином контексте эта интонация, подчеркнутая к тому же акцентом, приобрела какую-то нарочитую угловатость, резкость:

180 [Allegro assai]



Включение новой контрапунктически развивающейся мелодии (она вырастает из начальных интонаций темы) насыщает музыку моторностью. Основная тема «оплетается», «поглощается» ею. Все здесь — жестко, создает впечатление какой-то причудливости, фантастичности:

181 [Allegro assai]



<sup>80</sup> Этот поворот в образном развитии темы уже предвещался в музыке менуэта (конец среднего раздела первой части формы).

Когда же тема в своем полном виде возвращается вновь, она подвергается полифоническому развитию (стреттное проведение во всех голосах). Мелодические линии при этом четко прочерчиваются, сам же рисунок их отличается изломанностью, остротой. Общий звуковой колорит темный, мрачно-напряженный (выразительна, в частности, звучность умсньшенного септ- и нонаккорда, возникающих при «пересечении» голосов полифонической ткани).

На вершине же развития происходит неожиданное: тема внезапно преобразуется, наполняется чувством, смятенным и скорбным. Ее изложение упрощается: вместо полифонии — четкое разделение на мелодические и аккомпанирующие голоса. Звучность становится плотной, «материальной» (голоса дублируют друг друга). Повторяясь в одной и той же тональности (до-двезминор), тема интонируется с горестной настойчивостью. Такова первая кульминация: в своем измененном виде главная партия раскрывает истинную — трагическую — сущность разработки:

132 [Allegro assai]

Вторая кульминация еще ярче выявляет именно этот смысл темы. К ней ведет краткий, очень сконцентрированный раздел разработки. В проведении темы участвует весь оркестр. Голоса и здесь излагают ее поочередно. Однако теперь они объединяются в жестко звучащие унисоны. Интонации же темы (особенно вершины

мелодических фраз) становятся еще острее. Тональное развитие предельно сжатое: каждый такт уводит в новую тональность. Итог этого развития — вторая кульминация: она отличается краткостью, почти мимолетностью. Как и в первый раз, голоса сливаются в аккордовые последования, обрывающиеся на уменьшенном септаккорде — вводном в тонику соль минора. В этом общем звучании выделяется лишь интонация нисходящей малой секунды (у деревянных духовых и низких струнных): в теме еще раз раскрывается живая, напряженно-скорбная экспрессия.

183 [Allegro assai]



Генеральная пауза, отделяющая разработку от репризы, — это момент психологического переключения: мрачные видения исчезают, боль скрадывается, развитие возвращается к своим «исходным рубежам». В репризе безраздельно господствует минор. Даже побочная партия меркнет. В миноре она звучит чуть теплее, но зато — и более отрешенно, с каким-то оттенком усталости. Ее преобразует не только минорный лад: тема слегка варьируется мелодически, становится тоньше, изысканней (см., например, второе предложение — партию первых скрипок), голоса фактуры еще более насыщаются хроматизмами (см. мелодические связки между первым и вторым предложениями в партии первых скрипок, вторым и третьим — у кларнетов и фаготов). Новая гармония — II низкая ступень — мягко «высветляет» тему, усиливая ее печальный смысл.

Минор меняет облик связующей и заключительной партий. Обе сохраняют свою моторность, но в них еще



явственнее выявляется стихийное начало. Суровый, немолчный рокот фигураций завершает симфонию — в нем растворяются все индивидуальные интонации, мотивы, образы финала.

Соль-минорная симфония захватывает не только непосредственностью чувств, но и строгой логикой развития, глубочайшим внутренним единством. Оно порождено обоснованностью каждой музыкальной «посылки», каждого «вывода». В органичном развитии цикла интонационные связи между темами не являются главным, хотя Моцарт использует и их (интонационное родство между главной партией первой части, темой менуэта и главной партией финала). Гораздо важнее те образные «переключки», которые возникают между различными фрагментами музыки (соответствующие ассоциации может вызвать тип мелодии, та или другая гармония, характер оркестровки, приемы развития и т. п.). В недрах одной части возникают музыкальные предпосылки для развития следующей. Так, образный мир, намеченный в побочной партии Allegro, по-новому раскрывается в музыке Andante. В менуэте появляются непосредственные «предвестники» той стихии, которая закрепится в четвертой части (в развивающем разделе его первой части). Финал множеством нитей связан с предыдущим, более всего — с первой частью: характером заключенного в нем конфликта (соотношение главной партии и побочной), особенностями развития — вплоть до деталей (короткая мелодическая фраза деревянных духовых, вводящая в разработку, использование в разработке приемов полифонического развития и др.).

«Истинность» содержания финала следует из всего развития цикла. Она доказывается тем, что во второй части мысль устремляется в образную сферу, бесконечно далекую той, которая господствует в Allegro, словно «испытывая» возможность такого пути разрешения конфликта (погружение сознания в мир поэтически-прекрасного). Путь к финалу прокладывает и менуэт, отвергающий образный мир Andante (его непрочность обнаружила себя уже в самом развитии второй части — в начале разработки). Третья часть возвращает в сферу драматического, однако в ином качестве по сравнению с первым Allegro (поиски пути преодоления страданий в холодной непреклонности, силе). Финал возвращает к мыслям первой части — и отвечает

им (убеждает в ценности самих порывов, самих стремлений и одновременно — в непреодолимости трагизма человеческой жизни, являющейся частью общего бытия мира, столь далекого гармоничному единству). Финал завершает симфонию, утверждая неразрешимость ее коллизий.

Безупречная ясность и последовательность развития, тончайшая соразмерность целого и частей, стройность и законченность каждой части, общая симметрия цикла, наконец, соединение в самом музыкальном материале выразительности и красоты — все это вместе порождает ту высшую гармоничность, которую современники композитора связывали с искусством античности и которая в представлении будущих поколений неразсторжимо связана с гением Моцарта.

### Симфония № 41, до мажор («Юпитер»)

До-мажорные инструментальные циклы венских лет занимают особое положение в зрелом творчестве Моцарта. Появляясь через некоторые промежутки времени, они завершают этапы внутреннего развития композитора, отличаясь от сопутствующих им остродраматических или трагедийных произведений. Сила и слабость, мужество и нежность, радость непосредственного ощущения жизни и строгость обобщающей мысли — все приведено в них к гармоничному единству и тем самым словно обретает равную ценность<sup>81</sup>. Таково и последование двух (из трех) симфоний 1788 года — соль-минорной, № 40 и до-мажорной, № 41 (это последний из подобных до-мажорных циклов Моцарта).

Драматургия симфонического цикла в «Юпитере»<sup>82</sup> прекрасна своей естественной логикой и стройностью: от многогранности Allegro с его неожиданными контрастами и чисто оперной конкретностью музыкальных образов, через углубленность и серьезность Andante, где спокойствие, свет и нежность одерживают верх над мрачной силой; через властность и мужественность

<sup>81</sup> Можно вспомнить соотношения таких пар сочинений, как фортепианные концерты № 20 — ре минор и № 21 — до мажор, № 24 — до минор и № 25 — до мажор, струнные квинтеты соль минор (KV. 516) и до мажор (KV. 515).

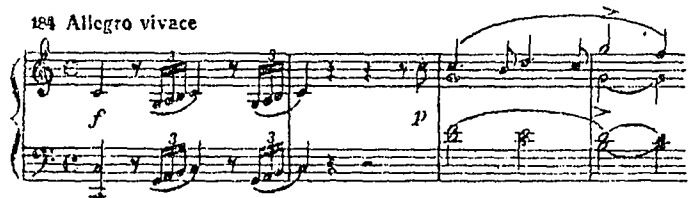
<sup>82</sup> Происхождение этого названия, как и его автор, осталось неизвестным.

менуэта, полного удивительных содержательных градаций; цикл приходит к синтезирующему финалу — воплощению идеи закономерности сущего и гармоничности мира. Четвертая часть не оставляет никаких сомнений в побеждающей силе разума.

В первом *Allegro* идеально сочетаются крайняя (для XVIII века) контрастность тем и их спаянность в единое целое, достигаемая всем процессом развития. Контрастами поражает прежде всего экспозиция — и внутри партии и между ними. Характер тем и их противопоставлений вызывает конкретные параллели с оперной музыкой: героические тираты, мягко вздыхающие секундовые интонации, певучие диалоги высоких и низких струнных, буффонная динамичность. Благодаря ассоциациям с знакомыми оперными приемами, в этой музыке будто бьется пульс жизни — живой, «наглядной», чувственно ощущаемой.

С оперой *Allegro* связывает и четкая прорисованность всех поворотов к новому (паузами, ферматами, остановками и сменами движения). Темы и партии являются перед слушателями будто действующие лица, каждый со своим характером. Так порой бывало и в симфониях, написанных Моцартом много раньше 41-й, но теперь, на вершине зрелости, он мыслит как оперный драматург и симфонист одновременно: даже самые контрастные партии объединяются тонко проведенными через всю экспозицию связями.

В главной партии «Юпитера» — единство контрастов. Ее индивидуальность, ее истинно моцартовское качество заключено не столько в отдельно взятых тематических элементах, сколько в их сопряжении. Начальная тирата (первый элемент темы) сама по себе для той эпохи общезначима, она встречается во множестве произведений (и оперных, и инструментальных), секундовые вздохи (второй элемент темы) явственно происходят из оперных *lamento*:



Но в нераздельности двух начал — *tutti, forte* (тираты) и — одни струнные, *piano* («вздохи») — заключена та

моцартовская «зримая» конфликтность, которая и делает тему главной партии неповторимой. Эти восемь тактов определили «угол зрения»: и противопоставление некоему непререкаемому, волевому — мягко-женственного, вопросительного, и связь этих граней жизни в нечто цельное. Вскоре каждый из элементов темы раскроет свои возможности — и в соединении, и в отдельности, и в различных преобразованиях, и в новом значении; заложено же это уже в первом восьмитакте.

Главную партию завершает второе предложение, в сущности — не что иное, как широко распространенный каданс (с остановкой на доминанте до мажора, см. такты 9—23 экспозиции). Эта героически-маршевая музыка намеренно сглаживает все индивидуальное. Ее фанфарные обороты и четкая маршевость вносят чисто внешние героические черты в главную партию. При всей элементарной простоте «составляющих», при ясности конструкций, легко воспринимаемой слухом, так начавшаяся экспозиция сулит слушателю тем не менее много неожиданного.

Связующая партия звучит как следующее построение главной — те же тираты и противостоящие им секундовые «ответы». Но оба элемента первой темы даны теперь без динамических контрастов (и то, и другое — *piano*), оба звучат у скрипок, как бы в одной мелодической линии (то есть и без тембрового контраста). К тому же их сопровождает новая мелодия — контраункт флейт и гобоев. Приемы контрастной полифонии, мелодическое разрастание, секвенции вносят в связующую партию черты разработанности: повтор на деле оказывается развитием — изменением. К концу связующей партии возникают и маршевые пунктирные ритмы второго предложения главной. Синтезируя все элементы, этот раздел экспозиции больше всего преобразует ламентозные интонации — «ответы» на тираты. Но теперь уже в них слышатся не мягкость и вопросительность, а настойчивость и утвердительность. Связующая партия обнаруживает внутреннее богатство главной партии, выявляет ее индивидуальность, скрытую под внешней общезначимостью первоначальных элементов.

Побочная партия разворачивается совсем как оперная сцена. По-речевому выразительной интонации скрипок диалогически вторят контрабасы и виолончели; скрипки вступают вновь, но уже с иной мелодией. Ансамбль голосов постоянно изменяется — на первом плане то одни, то

другие струнные, временами — флейты. В партии виолончелей и контрабасов незаметно вплетаются обороты из темы главной партии — несходящие секунды, сливающиеся с мелодиями побочной. (Так проявляются интонационные связи, о которых говорилось выше.)

Ласково-утешающие интонации, мягкий тембровый колорит все глубже погружают в покой:

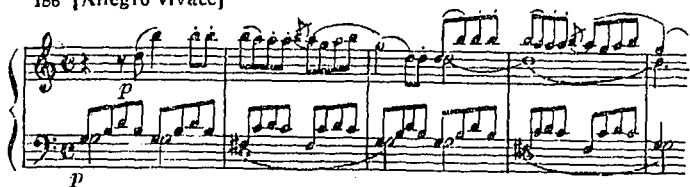
135 [Allegro vivace]

The image shows a musical score for two systems, measures 135-140. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The treble staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. A piano (*p*) dynamic marking is present in the first measure. A crescendo (*cresc.*) marking is placed above the treble staff in the third measure. The second system also has two staves. The treble staff begins with a trill (*tr*) over the G4 note. The bass staff continues the eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present in the second measure. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Но «недопетая» мелодия скрипок вдруг прерывается, и после генеральной паузы весь оркестр вступает на forte с грозно звучащим до-минорным трезвучием. Этот внезапный контраст вторгается в предыдущее как напоминание о некоей чуждой человеку воле.

Таким образом, и побочная партия, как и главная, содержит в себе «зерно» драматизма. Но контраст в ней иного рода, чем в главной: там — единство двух начал, здесь — резкое противопоставление одного другому, нарушение ровного и спокойного течения музыки. Этот контраст идет извне и вскоре как бы отвергается: уже через четыре такта вновь воцаряется мажор, тональное развитие приводит к кадансу (в тональности соль мажор), оживленно и радостно звучит тема — отыгрыш завершающего характера.

Основная тема заключительной партии отделена от предыдущего паузой и входит как подлинно новый оперный персонаж. Ее жанр можно определить словом «буффонность», но по музыкальному содержанию она и тоньше, и индивидуальнее такого определения. Комедийность и лиричность, а в последних тактах — и твердость, энергия — все это, слитое воедино, придает теме сходство с моцартовскими финальными оперными ансамблями:



Как и в поздних операх, Моцарт органично соединил в этой экспозиции героическое, лирическое, буффонное, охватив одной обобщающей мыслью контрастные стороны жизни. В разработке они раскрываются как драматически-конфликтные. В ее двух разделах существенно преобразуются две темы — главной и заключительной партий. Лишь тема побочной в этом развитии участия не принимает: сохранившись как целостный образ, она возникает только в репризе.

Первый раздел разработки, казалось бы, сулит продолжение только что прозвучавшего: переведя из соль мажора в ми-бемоль мажор, тональность VI низкой ступени (для чего потребовалось всего четыре звука), Моцарт вновь излагает тему заключительной партии, такую же изящную и комедийно-лирическую. Но как всегда у Моцарта, ожидания слушателя оказываются обманутыми: завершающий тему такт становится «толчком» дальнейшего развития. В имитационных переключках высоких и низких струнных этот мелодический оборот проходит через череду тональностей (от ми-бемоль мажора к фа мажору). Ритмически твердые аккорды подчеркивают обнаружившуюся в нем упругую силу. Все вместе взятое совершенно меняет буффонный характер темы. Жесткая непреклонность и волевой напор предвещают нечто новое. Но прежде чем оно наступит (в следующем разделе разработки), напряжение первого истаивает в мелодических фигурах на *riano* у скрипок и гобоев. Они выросли из той же темы заключительной, но превратились в мотивы, типичные для общих кадансовых формул. Смысл их двойствен: гармоничное завершение одного из разделов формы и вместе с тем снятие драматического напряжения, не доведенного до кульминационной точки.

Следующий момент не менее характерен для Моцарта — вступают тираты главной партии (вместе с контрапунктом фаготов, который в связующей партии звучал у флейт и гобоев). По первому слуховому

впечатлению это реприза, на деле же — так называемая «ложная реприза». И не только из-за того, что тональность здесь субдоминантовая (фа мажор), но, главное, потому, что сразу же вслед за первыми четырьмя тактами второго раздела идет самая драматическая часть разработки — полное грозной силы развитие первого элемента начальной темы; оно становится драматической кульминацией Allegro. Однако и теперь Моцарт приводит это развитие к спокойному заключению на тех же кадансирующих мотивах, которые уже прозвучали в конце первого раздела разработки. На этот раз они ведут к репризе.

Обе волны развития, логично и стройно соединенные общими заключительными оборотами, словно не дав развернуться стихиям, приводят Allegro к исходной основе. Точная полная реприза восстанавливает равновесие, но все контрастные грани очерчены в ней вновь. Нет предпочтения чему-либо, все одинаково важно и потому, как уже говорилось, равнозначно. Блестящее звучание всего оркестра с трубами и литаврами в последних четырех тактах безоговорочно утвердительно. Однако в конце Allegro ни одна из мыслей не выделена как ведущая: утверждаются именно все они как нечто целостное, единое. И поэтому, хотя первая часть совершенно завершена конструктивно, от Allegro неожиданно остается ощущение неполной смысловой законченности.

Andante симфонии «Юпитер» — еще одно моцартовское запечатление мира прекрасного, совершенно замкнутого в себе и все же внутренне сопряженного со всем окружающим. В этой симфонии связи Andante с другими частями (первой и третьей) выявлены через его драматургию контрастов: всему в Andante противопоставлена одна тема, один образ, как «виденье гробовое» (по Пушкину). Но это контраст иного рода, чем в Allegro, — он вторгается и з в и е (как целая тема) и затем в итоге развития отстраняется, уходит.

Развертывание музыкального образа этой части идет медленно, длительно. Певучесть (Andante cantabile) объединяет темы главной, побочной, заключительной партий<sup>83</sup>. Каждая из них интонационно обновляется, полнится новыми льющими контрапунктами (особенно при повторных проведеньях, в репризе). Звуковая ткань создает особую иллюзию — мелодии будто вырастают из единого источника («стебля») и, распускаясь как бутоны, образуют

<sup>83</sup> Andante также написано в сопрановой форме.

соцветия изумительной красоты. Этому содействует и мягкий звуковой колорит *Andante* (трубы молчат, скрипки и альты играют с сурдинами). Он разнообразнее, чем в *Allegro*, по оттенкам, потому что здесь значительно чаще Моцарт использует тембры деревянных духовых.

Главная партия этого *Andante* — одно из «доказательств» того, как много может сказать Моцарт в малой частице музыкальной формы, всего в десяти тактах: диалог скрипок (*risolo*) и всего оркестра, аккордом *forte* отвечающего им, звучащие паузы между ними, и далее из этого диалога рождается длительная плавная мелодия скрипок (с новыми контрапунктами — то у деревянных духовых, то у альтов). Кажется, что заложенная внутри этой мелодии энергия развития нескончаема:

187 *Andante cantabile*

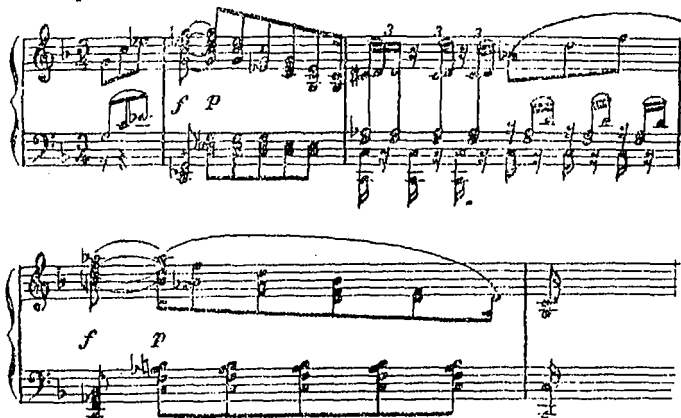
The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is labeled '187 Andante cantabile' and includes dynamics *p* and *f*, and markings 'una corda' and 'ten.'. The second system shows a melodic line in the right hand and accompaniment in the left hand, with a dynamic *p*. The third system continues the melodic development in the right hand and accompaniment in the left hand, with dynamics *f* and *p*.

Средоточием драматического контраста становится связующая партия. Начинается она (как и в первом *Allegro*) с варьированного повторения темы главной, рождая новые контрапункты, по-прежнему как бы излучая мелодическую энергию. Но в ее такте 8 резко нарушается сфера до мажора, входит новая, минорная тема, «лома-



ется» ритм движения, застыло, оцепенело звучит басовое ритмическое *ostinato*:

188 [Andante cantabile]



Уменьшенные септаккорды, квинтсектаккорд II низкой ступени (острейшая гармония для той эпохи), недоговоренность мелодических фигурок скрипок, обрывающихся на полуслове, «вскрики» аккордов *forte* на первой доле — весь этот комплекс средств выразительности говорит о дисгармоничности, о нарушении «идеального облика», в котором *Andante* предстало перед слушателем поначалу. Это «видение ужасного» непродолжительно, но страшно своей внезапностью и непреклонностью, с какой оно заявляет о себе. Тем неожиданное теперь и наступающее вслед за ним прояснение и успокоение: у скрипок в до мажоре звучит простая постепенно восходящая мелодия — тема побочной партии. Ее тут же поддерживают деревянные духовые, чуть дальше она расцветает мелодическими узорами и незаметно переходит в заключительную тему, продолжая это состояние умиротворения.

Линии голосов упрощаются, выпрямляются; ясность простоты несет в себе черта спокойной завершенности — будто и не был нарушен покой, будто «виденье» лишь почудилось. Однако этот контрастный образ для Моцарта нечто большее, чем только виденье: «ужасное» было, оно есть и вновь возникает в первых же тактах разработки, построенной на теме связующей партии. В тонально-гармоническом движении, в атмосфере мрака, в медленном

продвижении вверх по малым и большим секундам есть какая-то особая устремленность, будто в неведомое. Хотя эта тема занимает всего девять тактов разработки, музыкальное время словно спрессовано, а концентрация выразительности предельная. Тем не менее «последнего шага» в неведомое в музыке нет, как нет и драматизма столкновений контрастов или хотя бы «отвержения». Так же внезапно, как и появился, этот образ устраняется. Тьма рассеивается, голоса деревянных духовых и скрипок, поочередно подхватывая печально-успокаивающую мелодию, приводят к фа мажору репризы, к появлению первой темы *Andante*. Теперь до конца части гармония больше не нарушается. В репризе царит одно состояние, один образ, хотя и во множестве оттенков. В отличие от экспозиции связующая партия не выделена в самостоятельный раздел, она слита с главной, и от до-минорной темы («виденья») сохранились лишь далекие отзвуки. Сама же главная тема, высвеченная субдоминантовыми красками (тональности си-бемоль мажор, соль минор), дана в новом развитии. Она словно мужает и крепнет, доходя до торжествующей кульминации на до-мажорном трезвучии (*tutti*), охватившем все регистры оркестра. И это — как бы «ответ» на явление «ужасного»; его исчезновение не случайно, оно раскрывает главный смысл *Andante* в цикле: утверждение светлого созерцательного начала жизни как иной ее стороны, дополняющей действительную, сопутствующую ей.

После ласково-смягченного звучания побочной и заключительной тем *Andante* завершает кода, где возвращается первая его тема. Все напряжение растворилось в покое. Но есть один малозаметный по первому впечатлению штрих: будто в отдалении глухо повторяются октавы валторн в средних голосах, и в них — затаенная тревога. Мир в музыке Моцарта всегда многомерный, он тревожит сознание. Этот конец *Andante* все-таки нарушает его «замкнутость», открывая путь развитию цикла в двух последующих частях.

Как повсюду в симфониях Моцарта, м е н у э т и здесь несет на себе печать всей концепции произведения. Отсюда и его контрастность, и многомерность образа, и идеальная конструктивная стройность. Для этого менуэта характерны и некоторые свои особенности: сочетание крупного штриха, размашистости в основных контурах темы и тонкой детальности в развивающих разделах, «прямолинейности» гомофонного изложения (особенно в начале) и изысканного

полифонического плетения голосов (при повторях, в средней части формы).

Вся первая часть менуэта (шестнадцать тактов)<sup>24</sup> есть сама тема, где первый и второй восьмитакты уже находятся в контрасте — и в единстве. Piano первого восьмитакта, прозрачности оркестра отвечает forte и tutti второго. Звучание ширится, оркестр полон яркости и блеска. Тема разворачивается от мягкой вкрадчивости к энергичной собранности и дерзостной силе. Единство же двух постросний достигается самой мелодической логикой, повторяющимися штрихами и родством ритмического строения, выдержанностью фактуры:

189 [Andante cantabile]

The image displays a musical score for a waltz, consisting of three systems of two staves each (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Andante cantabile'. The first system begins with a piano (*f*) dynamic and a *p* marking. The second system features a *f* dynamic. The third system also features a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

В среднем разделе мягкость первой части темы усугубляется, но появляются и иные оттенки — не столько вкрадчивость, сколько трогательность и нежность (в хроматизмах, все больше пронизывающих разные голоса).

<sup>24</sup> Период неповторного строения.

Горделивая фауфара на forte (все струнные и валторны провозглашают до-мажорное трезвучие в нисходящем движении) призывают к вниманию, возвещая о чем-то важном. Таков подход к репризе.

Первый восьмитакт претерпевает в репризе два превращения. Одно, шестнадцатитактовое, полно волевой энергии, упоенности; в нем есть нечто от образа Дон-Жуана (см. такты 8—27 от начала среднего раздела менуэта). Мелодия преобразуется, укрупняется, будто это и не реприза, а разработка темы. Второе «превращение» — имитационно-полифонический вариант той же части темы в хрупких звучаниях деревянных духовых (см. следующие такты 28—35).

От «менуэтности» ничего не остается: хроматизмы обостряют мелодию, линии ее становятся «воздушными», будто призрачными. Все как бы вдаль и нереально. Только затем, в полный голос, звучит вторая часть темы, как и вначале — tutti, forte, ярко. Так две стороны образа этого удивительного «не менуэта» постоянно сопутствуют друг другу, то разъединяясь, то соединяясь.

В трио контрастность сохранена, но без преобразований тем — лишь в виде противопоставлений двух тематических элементов. Первый восьмитакт диалогичен: его попросо-ответное построение звучит как «согласный разговор», выдержанный в тоне кокетливого лукавства<sup>85</sup>.

Второй восьмитакт, напротив, однопланов в своей дерзкой непреклонности и напористости.

Каждая малая часть формы в менуэте и трио несет что-либо новое. Контрастная и многогранная музыка этой части по-своему, в иной форме, чем две первые, через переосмысленный Моцартом жанровый тематизм выражает все то же неохватное многообразие проявлений жизни. После точной репризы (как обычно в менуэтах, da capo) следует четвертая часть.

Ф и н а л симфонии «Юпитер» — явление уникальное в симфонической литературе не только своего времени. Моцарт решил здесь сложную и увлекательную техническую задачу, соединив сонатную форму с буквально пронизывающим каждую ее малую часть контрапунктическим развитием<sup>86</sup>. Торжество

<sup>85</sup> Снова напрашивается сопоставление с оперой: Дон-Жуан и Церлина.

<sup>86</sup> Одной из предтеч финала «Юпитера» был финал квартета № 14, соль мажор (KV 387), где Моцарт использовал подобные принципы

«старых» приемов в новых условиях поражает воображение слушателя, вызывает восхищение тем мастерством и легкостью, с какой все это «симфоническое здание» возведено. Но, разумеется, не техника как таковая была для Моцарта целью. Логически выстроенная конструкция формы, полное слияние всего разнородного тематизма в нерасторжимом единстве, сам обобщенно-строгий и отчасти даже «бесстрастный» по своему характеру тематический материал — все передает главную идею цикла: внутренней соразмерности сущего, мудрого равновесия мира.

Темам финала не свойственна оперная конкретность и индивидуализированность тем предыдущих частей. Жанровая определенность, если временами и проявляется, то завуалированно, отдаленно (капитуляция побочной темы, маршеобразность второй темы главной партии).. Особенно же отличает финал от всего остального в этой симфонии отвлеченно-обобщающий склад начальной темы, близкой по интонациям к ритмическому строю грегорианского хорала. Такой обобщенностью Моцарт паделает дальше и отдельные мотивы других тем этого *Molto allegro*, когда подвергает их полифоническому развитию (в фугато, в канонических секвенциях или в каких-то иных контрапунктических сплетениях). Но самое поразительное то, что этим строгим, «шагающим» по целым или половинным нотам архаическим темам сопутствуют инструментальные отыгрыши совершенно нового склада, гомофонные по природе и явно ведущие происхождение из симфонической музыки своего времени. Единственно, что сближает их со старинными хоральными мелодическими оборотами — это принцип нейтральности, неиндивидуализированности интонаций (главным образом в гаммообразных отыгрышах). Особенности финального тематизма проявляются и в другом: в диатоническом складе (тогда как почти в любую из тем предшествующих частей обязательно входят хроматические интонации) и в краткости, «тезисности». Поэтому то, что во многих других случаях бывает у Моцарта одним из элементов темы, здесь становится с а м о й т е м о й. В большой мере это объясняется предназначенностью таких кратких мелодических построений (до четырех тактов) для полифонической разработки.

---

формы. Позднее тот же синтез сонатного и фугированного развития предстанет в увертюре к «Волшебной флейте».

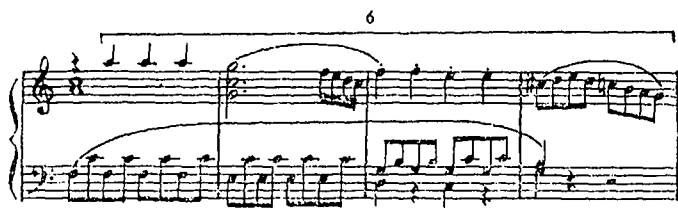
И все же, как ни необычен тематизм, в его развитии композитор не изменяет себе — преобразования иных тем приводят к их полному переосмыслению, и полифонические приемы этому способствуют ничуть не меньше, чем чисто разработочные: в руках Моцарта те и другие одинаково неисчерпаемы.

Большая многогранная экспозиция, уже полная развития; сжатая разработка (по количеству тактов она почти в два с половиной раза короче экспозиции, конечно без повторения), несколько сокращенная и динамизированная реприза и кода, равная по масштабам разработке, — таковы этапы этой монументальной композиции. Чтобы по-настоящему услышать и прочувствовать, что сделано Моцартом, надо проанализировать буквально каждый такт: хотя это и не камерная, а симфоническая музыка, насыщенность развития и интенсивность изменений здесь чрезвычайно велики, для композитора нет мало-значущих деталей, нет ничего второстепенного: все таит в себе глубокий выразительный смысл<sup>87</sup>.

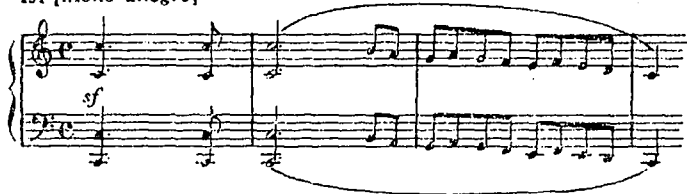
Главная партия финала включает в себя две темы, каждой из которых предстоит сыграть важную роль во всей части (не гоноря об экспозиции). Первая тема, в свою очередь, состоит из двух элементов, удивительно различных и столь же удивительно сочетаемых. Первый, четырехзвучный, по своему происхождению близкий к старинному хоралу, становится главным тезисом финала<sup>88</sup>. Его собранность, не завершившая себя энергия и сконцентрированность выражены с предельной простотой (см. пример 190—а). Второй элемент темы совсем иной — типа инструментального кадансового отыгрыша (см. пример 190—б). Образуется своего рода контраст, но не образно-смысловой (как, к примеру, в главной теме первого Allegro этой симфонии), а внутренне-музыкальный, «технический» (композиционный). Слитность двух элементов преобладает над их различием — она проявляется не только в единой фактуре (см. сопровождающие гармонические фигурации), но также и в самой логике гармонии:

<sup>87</sup> Такой потактный анализ финала можно предложить учащимся для самостоятельной работы. Здесь же ограничимся более крупными штрихами.

<sup>88</sup> Этот краткий оборот встречается в целом ряде произведений Моцарта, написанных до «Юпитера» (в мессе, в симфониях и др.), но как промежуточный; здесь же ему отведено главное по смыслу значение.

190 *Molto allegro*

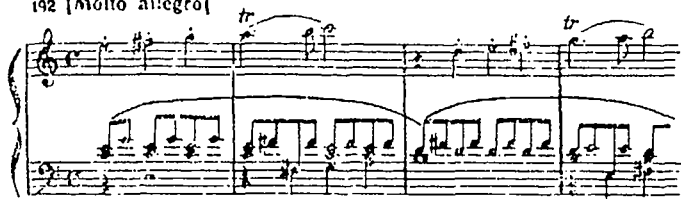
Вторая тема главной партии вносит в нее ритмическую динамику, кипучесть. Прямолинейно направленное несходящее движение с опорой на тонические гармонии, пунктирный ритм в начале фразы, настойчивость повторов, нарастание количества голосов придадут ей утвердительный и уверенно завершающий характер:

191 [*Molto allegro*]

Связующая партия — прямое продолжение главной, но одновременно и начало развития. Ее первое построение — это фугато, тема которого рождается из трех начальных звуков финала (*до — ре — фа*).

Когда фугато «ломается» и первые и вторые скрипки, флейта и гобой уверенно (на *forte*) провозглашают три начальных звука темы, из них выливается новая тема, тоже изложенная в имитациях. Совсем короткая (шесть звуков, канонически-секвентно повторяющихся); она оживляет голоса оркестра, придает звучанию целого новый, скерцозно-жанровый оттенок:

192 [Molto allegro]



Завершает же связующую партию вновь вступившая вторая тема главной. Эти две темы (вторая из главной и связующая) выходят за границы «партий», сопровождая появляющиеся далее новые темы, образуя контрапункты к ним. Все темы незаметно переходят друг в друга, скрепляя единство и утверждая ощущение цельности музыкального потока, хотя он все более усложняется (благодаря полифоническим наложениям голосов).

Только новая тема побочной партии (отделенная паузой, динамически, и темброво противопоставленная тугийному звуковому потоку связующей) смягчает объективно-бесстрастную непрерываемость остальных тем. В ней, единственной среди них, есть черты невучести, она «мелодизирована» и спокойно-раздумчива:

193 [Molto allegro]

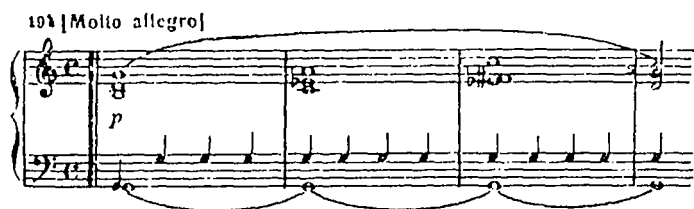


И все-таки даже она завершается гаммообразным оборотом одной из предыдущих тем второй главной. Такие переплетения становятся важным композиционным приемом: они придают единство великолепной музыкальной постройке финала. Область заключительной партии обширна, тематически разнообразна и имеет характер развития. Ее первый раздел — каноническая секвенция на новой (только что прозвучавшей) теме побочной партии; второй — собственно тема заключительной партии (простейший мелодический оборот, утверждающий соль-мажорную тональность); наконец, третий основан на второй теме главной. Здесь она представлена и в ином варианте —

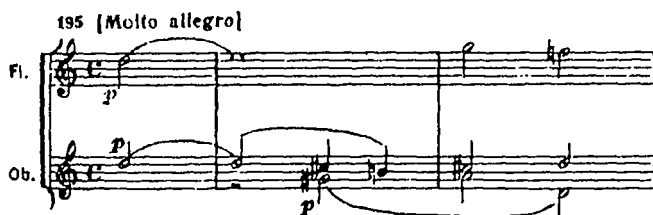


обращенная, направленная вверх, словно открывающая путь дальнейшему развитию. Заключительная партия вобрала в себя энергию экспозиции, превратясь в кульминационную зону.

Вся разработка вырастает из двух тем главной партии, но разнообразие и множественность их преобразований, сочетаний огромны — слух едва успевает охватить непрестанно возникающее нечто новое. Отмечая лишь некоторые моменты, уже можно понять неисчерпаемость фантазии автора. Так, в первых же тактах разработки начальный мотив из четырех звуков в аккордовом оформлении (первые и вторые скрипки плюс альты) на органном басу (*соль*) звучит таинственно, несколько загадочно и вовсе не строго-хорально:



Когда же с такта 15 начинается центральная фаза разработки (до сих пор был вступительный раздел), то в свои права вступает вторая тема и в ее развитии достигается непредвиденная раньше энергия, стремительность. Оба ее варианта, нисходящий и восходящий, густо сплетаются в клубок имитаций все голоса. Непрестанно меняется количество инструментов — голосов: ткань словно пульсирует, то «сжимаясь», то «растягиваясь». Все новые тональные краски, наполненность каждого такта и любого из голосов тематизмом создают ощущение напряженной «схватки». Момент передышки — удивительнейшее соединение гармоний на мотиве четырех звуков первой темы у флейты (играют лишь флейта и два гобоя):



Тональный план в разработке подвижен. «Шагая» сначала по квартам, тональности вскоре концентрируются на ми миноре, выдержанном в тринадцати тактах. Быстрым хроматическим движением достигается затем доминанта до мажора (при этом в басу — хроматически нисходящее движение по ступеням от *си* к *соль*). Так создается новая волна развития. Вступление до мажора репризы, эффект мажорного прояснения после столь прочного ухода в миноры и такого «яростного» столкновения голосов особенно внезапны и притом таинствен (чисто по-моцартовски). Но реприза недолго звучит безоблачно и ясно: вскоре тона вновь сгущаются. Второе предложение главной партии сурово (со взлетами триолей и шестнадцатых, которые напоминают о тиратах первой части), обостренно (сопровождающие голоса пронизаны хроматизмами). Здесь слышится отзвук разработки. Это предложение выполняет роль связующей партии (фугато экспозиции больше не повторяется).

Дальнейшее течение репризы (побочная и заключительная партии) спокойно, утвердительно. Но энергия развития финала не исчерпана разработкой. Повторив еще раз разработку вместе с репризой (см. знак повторения в нотках), Моцарт приводит финал к большой, единственной, уникальной (как и вся симфония) в XVIII веке коде. Ее необходимость вытекает из масштабов и замысла финала: это последняя кульминация, где дан новый синтез тем. В контрапунктическом соединении проходят четыре разные темы: две темы главной партии, темы связующей и побочной (см. пример 196<sup>89</sup>).

Это соединение повторяется трижды в различных вариантах, еще раз демонстрируя полное торжество автора над музыкальным материалом, из которого он извлекает поистине неисчерпаемые возможности. Непринужденность и свобода, с какой это сделано, захватывает воображение не меньше, чем драматизм контрастных противопоставлений или внезапность смен «света» и «мрака». В триумфальном звучании до мажора, маршевом ритме труб, блеске и мощи оркестрового *tutti* последней кульминации с наибольшей яркостью выражена идея торжества разума, к утверждению которой вела вся логика развития симфонии.

---

<sup>89</sup> Этот пример дан по партитуре, так как в clavire соединенные голоса с четырьмя темами не выявлено достаточно отчетливо.

196 [Molto allegro]

Fl.

Ob.

V-ni  
I, II

V-la

V-c.

Basso

*f*

Ни в музыке современников композитора, ни среди его симфоний «Юпитеру» нет аналогий. Синтез сонатных и полифонических принципов возвел это произведение на еще более высокий уровень музыкальных обобщений. Охватывая творческим сознанием разные эпохи жизни музыки, Моцарт словно перебросил мост от прошлого к будущему.

Финал «Юпитера» — одно из самых высших, совершенных выражений возможностей такого синтеза, подчиненного идее, так созвучной веку классицизма. Потому-то и осталась эта симфония в умах музыкантов уникальным примером классицистского мировосприятия и мышления. Она вызвала особый интерес Бетховена, восхищала Вагнера (хотя в целом XIX век мало ценил симфонии Моцарта, следуя другим идеалам). Трактровка финала цикла как некоего высшего синтеза представлений о мире (конечно, в иных художественных формах) не раз встретится в XIX веке.

Понимание симфонии, какое дал здесь Моцарт, — ее всеохватности, ее способности к «выстраиванию» художественного целого — стало «идеальной» целью жанра «чистой музыки» XVIII века, венской классики. Поэтому последняя симфония Моцарта в полном смысле — итог исканий целой эпохи, ее венец.

## КВАРТЕТЫ

...Первостепенные умы характеризуются чувством естественного. Они делают все, как другие, только бесконечно лучше.

*Ф. Грильпарцер*

Гайди и Моцарт едины в понимании жанра струнного квартета. Плодотворным было их взаимное влияние в работе над этим видом инструментальной музыки (сначала Гайдна на Моцарта, потом Моцарта на Гайдна). Но общность трактовки жанра не исключает индивидуальных различий. Строй зрелых квартетов Моцарта выделяется своей драматической конфликтностью, остротой проникновения в психологические глубины. Подобные сочинения возвышаются над всей квартетной литературой своей эпохи. Самые чуткие современники оценили их смелый дух и новизну; большинство же в недоумении останавливалось перед сложностью моцартовского музыкального мира.

Из 23 квартетов Моцарта 10 относятся к венскому периоду<sup>90</sup>.

Первые квартеты Моцарта появились в годы его итальянских путешествий и связаны с новыми музыкальными впечатлениями (1770—1772). Не стоит искать в них ни особой глубины, ни специфической квартетности стиля. Однако музыка их обнаруживает живую экспрессию, особенно в медленных частях<sup>91</sup>; они привлекают певучестью многих тем, впечатляющей контрастностью частей (циклы в них — трехчастны).

<sup>90</sup> В число этих 23 квартетов не включены 3 ранние (KV 136—138), которые в каталоге сочинений Моцарта названы «Дивертисментами», но на деле могут считаться и квартетами и симфониями (о недифференцированности жанров инструментальной музыки в те годы уже говорилось).

<sup>91</sup> Примечательно, что в 4-х из 6-ти этих квартетов медленные части написаны в минорных тональностях.

Группа квартетов, появившихся в 1773 году, во время поездки в Вену, значительно серьезнее по содержанию. О новом понимании жанра говорят такие признаки, как установившийся классический четырехчастный цикл с четкой последовательностью частей, тематические разработки в первых Allegri, более уравновешенное звучание ансамбля без особого акцента на сольных голосах. В них важную роль сыграло знакомство Моцарта с квартетами op. 17 и op. 20 Гайдна. Из этих квартетов выделяются два — № 11, ми-бемоль мажор (KV 171) и единственный минорный — № 13, ре минор (KV 173). Первый поражает уже почти зрелой глубиной чувств; второй, минорный — своей скорбной экспрессией, которая сильнее всего выявилась в первом Allegro и в финальной фуге на сумрачную хроматически нисходящую тему.

После 1773 года Моцарт не писал квартетов вплоть до переезда в Вену. Здесь с 1782 по 1790 год появились его зрелые квартеты — 6, посвященных Гайдну (с № 14 по № 19, соответственно — KV 387, 421, 428, 458, 464 и 465<sup>92</sup>, № 20 — «Хофмейстер-квартет», KV 499), и 3 «Прусских»<sup>93</sup> (KV 575, 589, 590).

О том, каким стал квартет у Моцарта, можно с полным основанием судить по шести квартетам, посвященным Гайдну. Посылая их Гайдну, Моцарт писал, что квартеты были плодами «длительного и упорного труда». Учась квартетному письму именно у Гайдна, Моцарт достиг в этих произведениях подлинного технического совершенства; но еще важнее то, что их отличает поистине уникальность художественного содержания.

Ставшая к тому времени привычной, последовательность четырех частей (иногда, вслед за Гайдном, Моцарт помещает менуэт на второе место в цикле) образует в них такое единство целого, где каждой части дано лишь ей принадлежащее место в развитии замысла. Индивидуальность каждого квартета обуславливают более всего их первые части. Они могут быть и драматически конфликтными, и едиными по тематизму, но во всех случаях вызы-

---

<sup>92</sup> Квартеты, посвященные Гайдну, опубликованы в 1785 году, вскоре после того, как были написаны и сыграны в доме композитора, где их слышал Гайдн. С произведениями Моцарта это случалось не часто.

<sup>93</sup> Эти квартеты посвящены королю Пруссии Фридриху. Король играл на виолончели, поэтому в ансамбле на первое место передко выделены партии виолончели.

вают представление о многогранности образа, в развитии меняющего свой начальный смысл.

В менуэтах нередко вовсе не ощущается ритмическая организованность танцевального движения. Течение музыкальных мыслей так свободно, что трудно понять, каким образом оно все-таки «укладывается» в трехдольный менуэтный ритм и в традиционную трехчастную форму. Поражают трио менуэтов: несмотря на краткость (хотя и они трехчастны), музыкальные образы их настолько значительны, что и этот раздел становится важным звеном развития цикла. В менуэтах мало собственно жанрового; в них скорбь и смятение, горестная вопросительность и трагическая неумолимость, и нежность, и страсть, и решимость. Именно квартет, выражающий более личные чувствования и мысли, мог привести к столь обновленному и тонкому толкованию жанровости.

Всегда, без исключений, неизмеримо глубок поэтический мир медленных частей. Даже там, где Allegro кажется ясным и простым, медленная часть — Adagio или Andante — погружает в тайные глубины духовной жизни, разрушая ясность: мир словно открывается в своей непостижимости.

Финалы зрелых квартетов Моцарта столь же индивидуализированы. Жанрово-танцевальная стихия им мало свойственна. Они часто сложны по мысли, а то и трагедийны; есть и такие финалы, которые увлекают самим процессом развития, работой творческого ума. В логической последовательности частей они во всех случаях выполняют завершающую, разрешающую роль.

Каждый из шести квартетов, посвященных Гайдну, — глубокая и серьезная музыкальная концепция, сложная для восприятия. Квартетный стиль Моцарта предстает в них во всем богатстве и многогранности. В нем все музыкально содержательно: распределение тем и мотивов по голосам ансамбля; включение и выключение инструментов из общего звучания, паузирование; смена коротких сольных эпизодов общей звучностью всего ансамбля (гармонической или полифонической); штрихи и динамика; сходство или различие ритмических рисунков в одновременно звучащих голосах.

Темы квартетов чрезвычайно многообразны. Материал квартетов, как и произведений всех остальных жанров творчества Моцарта, невозможно свести к каким-либо «типовым» характеристикам. Но все же есть нечто, отличающее именно квартетные темы от остальных. Их общи-

ми качествами можно считать непрерывное обновление интонаций (неповторность строения); широту мелодического диапазона, интонационную напряженность (с хроматикой, с внутритематическими тональными отклонениями). Естественность течения каждого голоса дает ощущение свободы высказывания. Нередко оно зависит от того, что сразу же после начального изложения темы Моцарт вводит новую, дополнительную и оттеняющую тему,— тогда возникает истинно моцартовский, исключительный по своей концентрированности поток мыслей.

Всем голосам ансамбля в этих квартетах Моцарт придал несравненно большую самостоятельность, особенно выделив партию виолончели, иногда и альты.

Естественно широкое применение полифонии в ансамбле четырех голосов, но это полифония в условиях гомофонно-гармонического склада: всегда слышны аккордовые опоры, очевидна логика тонально-гармонического развития, определяющего форму. Цезуры сразу во всех голосах редки, но тем значительнее: они словно моменты осмысления предшествующего; их психологическое значение еще более важно, чем роль в членении формы. Имитационное развитие, контрастно-полифоническое плетение голосов рождает порой столь острые диссонансирующие сочетания, какие трудно совместить с общепринятым представлением о музыке XVIII века<sup>94</sup>.

У каждого из шести квартетов свой особый тембровый колорит: ясный и прозрачный в № 17, напряженный, страстный в № 15, нежный и мягкий в № 14, густой, экспрессивный в № 18.

Из всех инструментальных жанров струнный квартет (как и струнный квинтет) полнее всего выявляет основные качества стиля Моцарта. Самой своей природой он предназначен и для концентрации мыслей на небольшом «звуковом пространстве», и для насыщенности тематизмом всей музыкальной ткани, и для тонкой разработанности каждого образа. Если все это вместе взятое в большой мере характерно и для симфоний, а также отчасти для сонат и других инструментальных произведений, то в квартетах выступает как специфические свойства именно камерного жанра.

---

<sup>94</sup> Современников особенно поразило вступление квартета № 19, до мажор (KV 465). В литературе о Моцарте его нередко называют «Диссонансным».

## Квартет № 17, си-бемоль мажор

Квартет си-бемоль мажор (KV 458), написанный осенью 1784 года<sup>95</sup>, совершеннейшее выражение зрелого моцартовского камерного стиля. Концентрация высказывания требует исключительного внимания слушателя в каждый момент звучания этой музыки.

Четыре части квартета составляют сложный по внутреннему строю цикл, контрастный и по-моцартовски спаянный высшим художественным единством. Две первые части, Allegro и менуэт<sup>96</sup>, по своему художественному строю особенно многозначны. Музыка Allegro кажется ясной и жизнерадостной, но только по начальной теме. В переплетении различных смысловых планов постепенно нарастают тревога, напряжение; они не проходят и в менуэте. Центр квартета — Adagio (третья часть): концентрируя в себе глубочайший лиризм Моцарта, оно становится кульминацией цикла. Переход к финалу внезапен. Автор создает в четвертой части гармонично «выстроенный» художественный мир, где образные противопоставления и противоречия первых частей цикла разрешаются благодаря его внутренней стройности и цельности.

Главная тема Allegro звучит приподнято, светло и призывно; опирающаяся на звуки тонического трезвучия, она в своем начальном облике утвердительно и энергична:

### 197 Allegro vivace assai



В размеренном течении музыки ничто не внушает сомнений<sup>97</sup>. Но по мере развертывания мыслей экспозиции все яснее для слуха всплывает иной пласт содержания

<sup>95</sup> В прижизненном издании (в 1785 году) он был обозначен как ор. 10 № 3. Хронологически этот квартет — четвертый среди посвященных Гайдну и потому в изданиях нашего времени находится после ми-бемоль-мажорного, который в автографах назван четвертым (KV 428).

Это время создания до-минорной фортепианной сонаты (она предшествовала квартету) и «больших» концертов (вскоре вслед за квартетом появился № 19, фа мажор, KV 459).

<sup>96</sup> В этом квартете менуэт — вторая часть цикла.

<sup>97</sup> Интонационная природа главной темы, видимо, дала основание для закрепившегося за этим квартетом названия «Охотничий». Необходимо сказать, что никакого отношения к внутреннему строю произведения это название не имеет.



Allegro. Выделение соло первой скрипки (после ансамблевого звучания) вносит новый штрих в окончание главной партии; с ее гаммообразных фигураций начинается переосмысление начального тезиса. В связующей партии шаг за шагом утрачивается ясность, накапливается скрытая тревога. Слово с вызовом, дерзко вступает в ее начале первый мотив главной партии, наслаиваясь на напряженно звучащую четырехтактовую трель (фа второй октавы). Выйдя за пределы мажорного трезвучия, этот мотив даст начало неожиданным поворотам музыкального развития. Пробегающие по всем голосам ансамбля мотивы мелькают словно «зловещие тени»; многозначительны внезапные смены *piano* и *forte*, секундовые интонации-задержания:

198 [Allegro vivace assai]

Violin I: *p* (measures 1-2), *fp* (measures 3-4)

Violin II: *fp* (measures 1-4)

Viola: *fp* (measures 1-4)

Cello/Double Bass: *fp* (measures 1-4)

Violin I: *fp* (measures 5-6), *p* (measure 7)

Violin II: *fp* (measures 5-6), *p* (measure 7)

Viola: *fp* (measures 5-6), *p* (measure 7)

Cello/Double Bass: *fp* (measures 5-6), *p* (measure 7)

Скрытые поначалу «темные» стороны жизни всплывают в побочной партии. Сложность образа проявляется в кульминационный момент, где все разитие словно останавливается, погружаясь в звучание длящихся по целому такту трех уменьшенных септаккордов с хроматически движущимися навстречу друг другу крайними голосами:

[Allegro vivace assai]

Здесь — высшая точка, концентрация глубинного содержания экспозиции: затаенность и боль, но выраженные в завораживающей красоте звучания, и это особенно по-моцартовски. Лишь заключительные такты экспозиции<sup>98</sup> дают выход в теплые, мягкие звучности (второй мотив главной партии сменяется певучими кадансирующими оборотами первой скрипки). Свет и ясность начального мотива в результате развития к концу экспозиции утрачена, и это предопределяет дальнейшее.

Разработка резко сталкивает разные пласты содержания музыки. Устойчиво звучащий в фа мажоре первый раздел — светлый, спокойный. Мелодия скрипки своей широтой и певучестью отличается от всего, что было до сих пор:

<sup>98</sup> Побочная и заключительная партии, как это часто бывает у Моцарта, составляют в этой экспозиции одно целое.

Ее источником служат эпизодически появляющиеся в экспозиции мелодии (см. окончание главной и заключительной партий), но в разработке это вполне самостоятельная новая мысль, и, казалось бы, она способна придать дальнейшему развитию направленность к свету. Однако в такте 16 мелодия скрипки завершается и больше уже не прозвучит нигде. Это момент резкого поворота в развитии разработки. Зловеще звучит новая тема; совершенно индивидуальная, она внутренне несомненно связана со сферой связующей и побочной партий экспозиции:



Ее секвентное развитие в минорных тональностях (фа, до, соль) составляет центральный раздел разработки. Пронизывающая эту музыку напряженно-тревожная пульсация ритма, динамичность имитаций во всех голосах делают его средоточием всего того, что в *Allegro* противостоит простоте и ясности.

Третий, последний раздел так же краток, как и другие, и служит переходом к репризе. Но смысл его сложнее, он определен предыдущим. Внезапный уход от минорных тональностей, яркий, но холодный блеск ми-бемоль-мажорного звучания, широкие по диапазону, размашистые по рисунку фигуры первой скрипки — все эти черты заключают в себе некое «мрачное торжество» (см. пример 202).

В разработке обнажились контрасты, в них стало больше остроты, внезапности. Начало репризы потому так неожиданно.

## 202 [Allegro vivace assai]

Отстраняя все прозвучавшее, вступает главная партия. Она предстает такой же простой, жанрово-определенной, как в экспозиции. В ней словно обнаруживается намерение утвердить «простые истины». Но дальнейшее течение репризы вызывает к жизни все темы экспозиции с их многогранностью, а подчас и внутренней несоединимостью. Сохранить дух ясности и простоты реприза не может: тем важнее роль коды, которой предстоит резюмировать развитие.

Первые же такты ее резко противоречат умиротворенности, наметившейся в конце репризы (аналогично концу экспозиции). Уменьшенные септаккорды, напоминающие

о побочной партии, звучат остро, отрывисто на *forte*. Им противостоят интонации малой секунды (восходящей и нисходящей на *piano*), вызывающие ощущение неопределенности, вопросительности.

Тема главной партии возвращается как бы волевым усилием. Насыщенная интенсивным имитационным развитием, опирающаяся на доминантовый бас, она стала теперь носителем «динамического заряда». Утвердительность проявляется в блестящем звучании мажорных кадансов, в решительных ходах мелодии скрипок, в возврате к начальному мотиву главной партии перед заключительными тактами.

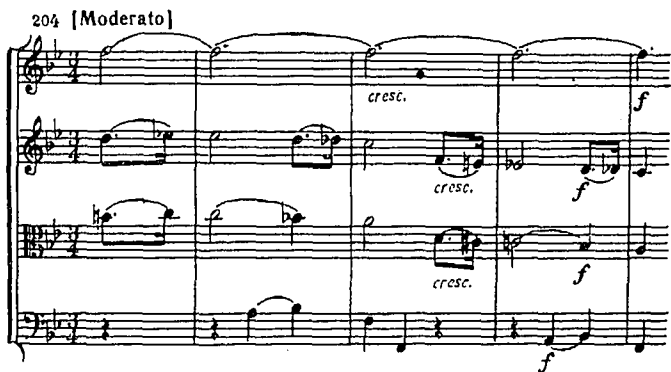
И все-таки до самого конца коды где-то рядом чувствуется нечто «иное» — второй, тревожный план музыки. Достаточно появиться в последних тактах мотиву из центрального раздела разработки, чтобы вновь всплыли и сомнения, и вопросы. В коде преобладает состояние неустойчивости, непрочности; *Allegro* оставляет у слушателя представление о сложных противоречиях реального мира.

Менуэт вновь утверждает и многогранность, и изменчивость образов, и внезапность контрастных планов. Его первые такты, подобно началу *Allegro*, кажутся спокойными, течение музыки неторопливо и размеренно. Однако от слуха не может ускользнуть напряженность аккордового полнозвучия, подчеркнутая выразительность нисходящих секунд с падением на сильную долю (их болезненно обостряют *sf* на третьих долях тактов 3—5). И даже как будто бы вполне традиционный менуэтный ход баса (Т D Т у виолончели) словно таит в себе предостережение:

203 Menuetto Moderato



Музыка второй части, как часто у Моцарта, прорывает с танцевальностью, полностью подчиняя ее психологическому содержанию. Певучая мелодия первой скрипки, а позже (при переходе к репризе) и мягкие хроматические скольжения второй скрипки и альта звучат горестно, очень лично:



Миниатюрная (в ней всего 28 тактов — до трио), эта часть основана на ежесекундном обновлении. Здесь почти нет цезур, в каждом такте «что-то происходит». Камерный жанр особенно побуждает к этому.

Трио противопоставлено менуэту легкостью, полнотой движения: легатное звучание сменяется стаккато, forte и sforzando — sempre piano. Мелодия первой скрипки, с трелью на второй доле такта, полна устремленности и свободы.

Первый раздел трио — попытка «освобождения», ухода от страдания. Но во втором разделе его трехчастной формы в повторяющихся коротких фразах скрипки оно звучит вновь. В репризе трио совершенно преобразуется и его начальная тема. Хроматическая мелодия верхнего голоса подводит к кульминации — отчаянному возгласу первой скрипки (*фа — ми-бемоль*).

Эта обнаженность выражения, правда, тут же вуалируется — трио заканчивается бесстрастно звучащими кадансовыми оборотами (лишь *sf* на вторых долях остаются отзвуками прошедшего).

Музыка менуэта и трио передает напряженность внутренней жизни. Контрасты, сложные превращения темы, как и развитие в первой части, не дают выхода: противоположности остаются, равновесие не достигнуто (хотя внешне, в музыкальной форме, все и приведено к стройному завершению). Вторая часть, не контрастируя *Allegro*, непосредственно продолжает его.

Третья же часть квартета, *Adagio*, доводит до вершины их глубинный смысл, сосредоточив в себе скорбь как некое единое состояние. Скорбь в *Adagio* выражена отнюдь не прямо. Сильных проявлений ее (подобных возгласу скрипки в трио менуэта) нет; почти не использует Моцарт и отстоявшихся средств выразительности (типа уменьшенных септаккордов или острохроматизированных мелодических оборотов). Даже лад здесь мажорный (*Adagio* написано в ми-бемоль мажоре). И тем не менее с первых же звуков его музыки слушатель словно оказывается в особом, отъединенном от всего остального, полном скорбного покоя мире. Моцарт дал в этой музыке сгущенное художественное запечатление самой сущности человеческой скорби.

Сонатная форма *Adagio* (без разработки) рождается в плавном последовании трех самостоятельных тем — главной, связующей, побочной. В их течении почти не ощутимы для слуха грани, членившие сонатную форму. Взаимосвязанность всех мыслей, глубочайшее погружение в каждую, возвращение в последних тактах коды мелодического оборота главной не оставляют места ничему, что могло бы нарушить художественный строй *Adagio*.

В начальной теме разлит строгий возвышенный покой. Из величаво звучащих первых аккордов всех голосов ансамбля возникает широко раскинувшаяся мелодия первой скрипки:

## 205. Adagio

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

Ее сдерживают, возвращая к первому тезису, те же аккорды, которые открывали Adagio. В простоте и величии темы заключена большая обобщающая сила.

Но то, что в главной партии спрессовано и скрыто в глубинах, проявляет себя в новой теме, играющей в форме роль связующей партии,— беспредельно скорбной мелодии первой скрипки, охватывающей широчайший диапазон:

## 206 [Adagio]

*p* *cresc.* *p*





Выразительная сила темы раскрывается в изменчивом рисунке ритма, во множестве составляющих ее интонационных элементов. Мелодия достигает патетической вершины (см. такты 4—5 темы) и горестно затихает на выдержанном *фа* второй октавы. Ее экспрессия усилена миноро-мажорными сменами (до минор, си-бемоль мажор), сумрачными тонами мелодического минора.

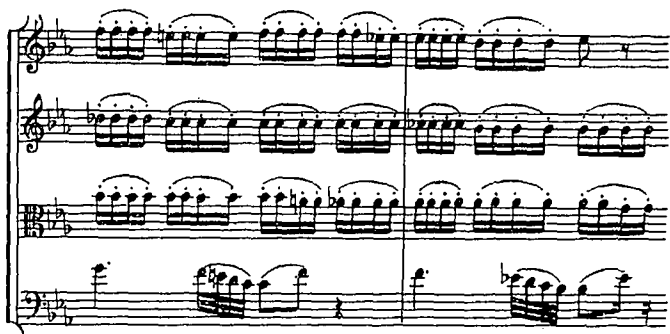
Связующая партия завершается имитационным диалогом скрипки и виолончели в чередовании гармоний доминанты и минорной тоники (си-бемоль минора). В имитационно повторяемой мелодии (внешне просто опевающей тридцатьвторыми звуки аккордов) тон высказывания становится особенно сокровенным.

В чуткой тишине, из неаккордового звука (*соль* для тонического трезвучия) незаметно возникает новая тема. Три нижних голоса создают для нее переменчивый, в каждый миг окрашенный в иные тона гармонический фон. Постоянство же ритмического движения не дает мелодии возможности развернуться свободно. В хрупкости скрипичной мелодии, в «бестелесности» ответов виолончели та «идеальная чистота» скорби, какая возможна лишь в художественном ее запечатлении (см. пример 207).

Лишь в конце побочной партии, когда мелодия скрипки становится более устойчивой (стремясь к тонике и достигая ее), «голос» темы будто крепнет, обретает некоторую уверенность.

207 [Adagio]

A four-staff musical score for Example 207, marked [Adagio]. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/C minor) and a common time signature (C). It begins with a whole note chord (F3, C4, G4) followed by a melodic line of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment of eighth notes: F3, C4, G4, F3, C4, G4, F3, C4, G4, F3, C4, G4, F3, C4, G4, F3, C4, G4. The third and fourth staves are in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment of eighth notes: F3, C4, G4, F3, C4, G4, F3, C4, G4, F3, C4, G4, F3, C4, G4, F3, C4, G4.



К репризе ведет один связующий такт. Три темы вновь воссоздают скорбный образ во всех непередаваемо тонких градациях. Развитие в Adagio — это долгое пребывание в одном состоянии, без кульминационных подъёмов к вершинам. Лаконичная кода со светлыми звучаниями ми-бемоль мажора обрамляет третью часть, напоминая о ее начале.

В Adagio нет драматизма Allegro, контрастов менуэта. Оно прекрасно своей особой внутренней законченностью в выражении непередаваемых словами глубин жизни. Но показав сложные грани бытия, музыка «уходит» от загадочных контрастов первых частей, от страданий третьей: финал становится своего рода вызовом самой жизни с ее сложностью и контрастами.

Форму ф и н а л а отличает прекрасная симметрия, проявляющаяся и в целом, и во всех деталях. Во всем — присутствие ясного разума, не допускающего отступлений от строго целенаправленной линии развития. Эта целенаправленность проявляется в размеренности течения музыки, в «правильной» расчлененности формы; «клас-

сичность» пропорций видна в темах и главной, и побочной, и заключительной партий. Сами темы с их диатонической основой, легким восходяще-нисходящим движением, мелодической уравновешенностью и ритмической подвижностью напоминают о своих танцевально-песенных образах, но очень отдаленно. Они запечатлеваются в сознании как выразители тех «простых истин» жизни, с которых начинается и первое Allegro квартета. Различные по музыке темы родственны друг другу, так сказать, духовно:

208a Allegro assai

208b [Allegro assai]

В характере тематического материала с первых же тактов проявляется юмористический оттенок: в повторах коротких мотивов, в «игривых» переключках слышатся задор и веселье. Экспозиция пронизана одним из мотивов главной партии (его ритмический рисунок ); на нем построены первый раздел связующей партии, он проникает (в измененном виде) в побочную, ложится в основу и большой заключительной партии (целый восьмитакт последнего раздела которой занимает несколько измененное проведение начальной темы главной партии). Таким образом, экспозиция, хотя и многотемна (как обычно у «зрелого» Моцарта), но едина по музыкально-тематическому содержанию. В этом ясно видна и целенаправленная работа творческой мысли<sup>99</sup>

<sup>99</sup> Интересно, что первоначальный вариант темы финала был иным. Моцарт отказался от него, видимо, ради концепции целого.

В разработке ненадолго темы оборачиваются иными, чем в экспозиции, гранями. Но эти неожиданные превращения здесь уже не развернуты, в финале главное — простота изначальных мыслей. Лишь отзвуки прошедшего слышны в новом минорном эпизоде связующей партии, в мягко звучащих интонациях.

Побочная партия как бы «отводит» это воспоминание, но и она внутренне неоднородна. Новая певучая мелодия скрипки в центре ее, вновь с интонациями страдания, в секвентном развитии достигает большой напряженности. И только затем следует спокойно размеренное заключение. Уверенная, широкая тема заключительной партии — опять иной поворот. В постоянном изменении музыкального потока воплощена сложность внутренней жизни.

Сильно и страстно звучащая мелодия первой скрипки со *sf* на каждом выдержанном звуке определяет кульминационную зону экспозиции:

209 [Allegro assai]

The first system of the musical score shows measures 209, 210, and 211. It is marked 'Allegro assai'. The music is in 3/4 time and G major. The first staff (Violin I) features a melodic line with accents and a forte (*sf*) dynamic. The second staff (Violin II) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff (Cello/Double Bass) provides a bass line with quarter notes and rests.

The second system of the musical score shows measures 212, 213, 214, and 215. The dynamics in the first staff (Violin I) vary from *sf* to *f* and back to *sf*. The accompaniment continues with rhythmic patterns in the other staves.

Раскидистая, охватившая широкое звуковое пространство, она заключает собою последование всех тем: к ней как к главной точке идут пути от начала экспозиции. В постепенности переходов от одного этапа к другому накапливается внутренняя энергия и наконец находит выражение, исчерпываясь в уверенно-твердом звучании этой темы. Последние такты экспозиции, построенные на интонациях главной партии, звучат как послесловие, где основной тезис вновь напоминает о себе. Но все же короткий мотив терций вносит и в заключительную партию нотку вопросительности и сомнения:



Все возвращается к исходным мыслям, но юмор начала приобрел уже иной смысл, обогатившись другими гранями тем экспозиции: моцартовский юмор выступает в этом финале как освобождение от того, что может тяготить сознание, но и как оборотная сторона сложности сущего.

Разработка сжата, невелика, и тем значительнее каждый ее такт. Казалось бы, ее начало внешне близко концу экспозиции: вопросительный мотив терций и ответ аккордов. Но терцовый мотив теперь звучит в миноре, а последовательность аккордов другая: вместо  $D_7 - T$  (трижды повторенной) —  $S_6 - D_7$ . Этого вполне достаточно, чтобы увести от устойчивости, разрушить ранее достигнутое. Все последующее в разработке — стихия, которую вызвало к жизни это начало. От уравновешенности темы главной партии не остается и следа. Во втором разделе разработки трижды звучит в ритмическом увеличении первая восходящая интонация секунды на фоне равномерных восьмых (своего рода биений) и перед слушателем раскрываются те же грани непостижимого в мире, которые уже знакомы по предыдущим частям. Но на этот раз неведомое лишь напомнило о себе. Волею автора разработочное развитие прерывается. Весь тематизм экспозиции, как и в первом Allegro квартета, возвращается. Но там за дерзким вызовом начала репризы шла сложнейшая по содержанию, вовсе не устойчивая в своих позициях реприза, а затем отнюдь не утверждающая кода. Здесь же реприза — действительно восстановление устойчивости. Так проявляются и внутренние смысловые связи частей цикла и разли-

чия их, которые говорят об иной содержательности финала: в нем сознательно выдержана ясность и гармоничность. Этому служит и «идеальная» простота начальных тем каждой из партий и их близость друг другу, и красота формы с ее стройными пропорциями и разумностью организации. Соотнесенный с такими, как в си-бемоль-мажорном квартете, Allegro и менуэтом, с такой психологической кульминацией, как Adagio, этот финал воспринимается как уход от сложности духовных истин в мир, созданный разумным творческим актом.

В главе о струнных ансамблях Моцарта А. Эйнштейн определяет его квартеты ор. 10 словами, очень хорошо отвечающими их глубинной сущности: «это музыка, рожденная музыкой», «профильтрованное искусство»<sup>100</sup>. Ими можно закончить рассмотрение этого жанра у Моцарта.

### ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ И КОНЦЕРТЫ

Артистическая жизнь Моцарта была прочно связана с фортепиано. В детские годы он поражал виртуозностью владения этим инструментом, в юные и зрелые годы фортепиано доносило до слушателя бесконечное богатство замыслов композитора. Кристаллизация его мастерства, эволюция стиля предстают в этой области творчества со всей полнотой и последовательностью.

Моцарт — чудо-ребенок начал выступать, когда в концертной жизни широко использовался клавесин, инструмент эпохи Генделя и Баха. Но все главное он написал уже для молоточкового фортепиано, уверенно входившего в музыкальный быт. Моцарт с подлинно профессиональным вниманием следил за новыми исканиями в этой области. В его творчестве (как и в творчестве Й. Гайдна) завершился переход от клавесина к фортепиано, возвестив наступление новой эры в музыке.

Сочинения Моцарта с участием фортепиано группируются в три жанровые разновидности: сольные (фортепианные сонаты, фантазии, вариации, рондо и другие небольшие пьесы), ансамблевые (сонаты для фортепиано и скрипки, фортепианные трио и квартеты), концертные (концерты для фортепиано с оркестром).

Природа наделила Моцарта-пианиста поразительным даром импровизатора. Он мог прямо на концерте

---

<sup>100</sup> Эйнштейн А. Моцарт, с. 185.

сымпровизировать часть сонаты, а то и всю сонату; его фортепианные фантазии — прямое отражение этой стороны исполнительства. Как свободные импровизации рождались и каденции к его фортепианным концертам (многие из них затем, к счастью для потомков, были им записаны). Моцарт виртуозно владел всеми средствами тогдашней пианистической техники, но главное для него — сила творческой воли, организующей музыкальный поток, кажущийся совершенно стихийным, одухотворенность и содержательность каждого приема. Эти качества Моцарта-импровизатора больше всего проявились в его фантазиях и каденциях к концертам.

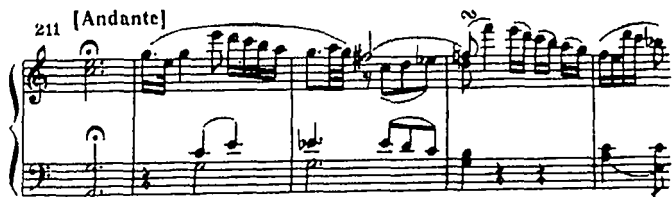
Моцарт запечатлел в своей игре добетховенскую эпоху пианизма. Разумеется, это не галантный, чувствительный стиль XVIII века — Моцарт далеко ушел от господствующего вкуса и тем более от моды. Но он воспринял приемы фортепианной музыки того времени и, глубоко переработав их, создал свой пианистический стиль, выражающий иное, чисто моцартовское содержание, его художественный мир. Одни стороны этого содержания в дальнейшем оказались близкими Бетховену (например, драматическая контрастность и героика); другие — романтикам (выявление тончайших психологических оттенков). Моцарт одновременно и завершил свою эпоху и открыл новые пути фортепианной музыке в будущее.

В игре пианиста Моцарт особенно ценил ясность, четкость, как мысли, так и формы ее выражения. Этому же требовала и природа моцартовской фортепианной кантилены. Каждая деталь в ней может обрести самостоятельность, отчего так важно, чтобы отчетливо слышен был не только рисунок мелодии в целом, но и отдельные мотивы, и любой «малый» штрих. Фортепианные мелодии Моцарта словно прои з н о с я т с я. Всегда законченные, стройные, красивые, они редко бывают широкоохватными. Но и лаконичным, малым по масштабам фортепианным мелодиям всегда присущи пластичность и гибкость. Небывалую выразительность Моцарт придавал фигуративной мелодии (которой широко пользовался Гайдн и другие мастера этой эпохи). Красота очертаний, «вырисованность» каждого оборота придают мелодическую содержательность тому, что по первому впечатлению, в нотах, кажется либо фигурацией, либо простым фортепианным пассажем. И это свойство тесно связано с исполнительской манерой композитора: его пальцевая

техника была безукоризненной и безграничной по своим возможностям. Фортепианные фигурации Моцарта необычайно разнообразны. Собственно мелодия и мелодическая фигурация часто настолько неразграничены, что одно незаметно переходит в другое.

С течением времени музыкальное содержание фортепианной музыки Моцарта все углублялось, и это естественно требовало новых приемов, их большего разнообразия. Усиливалась контрастность — типов движения, рисунков ритма, видов фигураций. В произведениях зрелых лет Моцарт часто поражает внезапностью таких контрастов особенно на близком расстоянии, в одном музыкальном построении (в фразе, в теме). Нередко в стремительном движении фигуративной мелодии сразу же охватывается весь используемый им диапазон инструмента (больше пяти октав). А контраст регистров создает сильный драматический эффект.

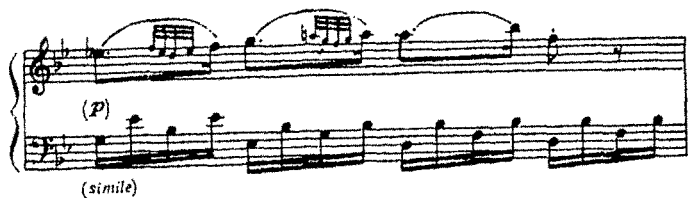
Более сложной по внутреннему строю становится и инструментальная кантилена. В фантазиях и в каденциях, то есть в импровизационных формах музыки, нередки мелодии, контрастные по интонационному строению, свободно расчлененные паузами, с мотивами, переносимыми из одной октавы в другую. Их страстная сила несоизмерима ни с какой-либо иной музыкой этой эпохи. Один из примеров — каденция к медленной части концерта соль мажор № 17 (KV 453):



Но Моцарт создавал и мелодии совсем иного типа — ровного рисунка, струящиеся единым потоком, стройные своей завершенностью. Такова тема Adagio из сонаты фа мажор № 12 (KV 332, 1778):







В степень высшего мастерства здесь возведен устоявшийся прием венской классической фортепианной музыки: сочетание альбертиевых басов левой руки с мелодией правой.

Моцартовское письмо в фортепианных сочинениях всегда так прозрачно (тем более что преобладает трехголосие), что каждый звук слышен. Гармонично соединены все разноплановые элементы, тонко отделаны все детали. Все всегда удобно для исполнения, по-настоящему пианистично, хотя Моцарт отнюдь не избегал трудностей. Идеальное равновесие между целью (художественным содержанием) и средством (техническими приемами) нигде не нарушается. Все это почти в одинаковой мере относится ко всем сочинениям с участием фортепиано, но последовательнее всего выразилось в сольных сонатах и особенно фортепианных концертах.

Сольные фортепианные сонаты и фантазии Моцарта издавна составляют обязательную часть концертного репертуара едва ли не каждого пианиста, они прочно живут и в педагогической практике. Часто их несправедливо трактуют как «несложные», доступные для музыканта на ранней ступени развития; но эта несложность и доступность, как обычно случается с музыкой Моцарта, кажущиеся.

Всего у Моцарта девятнадцать сонат и три фантазии<sup>101</sup>. Хронология позволяет объединить их (в известной мере условно) в три группы: мюнхенско-зальцбургские сонаты (1774—1775), мангеймско-парижские (1777—1778) и венские (1784—1785, 1788 и 1789).

Первая группа сонат — сочинения 18—19-летнего автора — еще несет на себе печать воздействия старших

<sup>101</sup> В распространенное у нас издание 1968 года под редакцией К. Мартинсена и В. Вайсмана включена одна из фантазий, до-минорная, и девятнадцать сонат. Ранние, детские сонаты в него не вошли, и мы о них здесь говорить не будем.

современников Моцарта (И. Шоберта, И. К. Баха, Й. Гайдна).

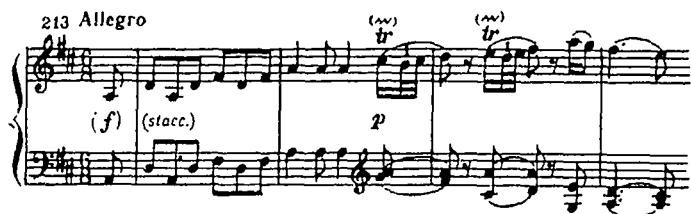
И все же рука Моцарта обнаруживается в одухотворенности, пианистической свободе и непринужденности выражения. В целом первые сонаты несложны и по музыкальному содержанию, и по языку. В них фортепианный стиль юного Моцарта предстает в своей изначальной простоте.

Семь сонат, написанных во время поездки в Мангейм—Париж,— это уже истинный Моцарт. Все теперь направлено на индивидуализацию содержания каждой сонаты. В них прочно установилась трехчастность, но и в эту последовательность частей Моцарт подчас вносит своеобразие. Так, соната № 11, ля мажор (KV 331), открывается не традиционным сонатным *allegro*, а вариациями, что предопределило необычную трактовку всего цикла.

В этих сонатах всегда какая-либо общая идея объединяет цикл и отличает его от других. Кипучей динамикой пронизана до-мажорная соната № 10 (KV 330) — выражение всепобеждающей молодой силы. Тонкость и изысканность си-бемоль-мажорной, № 13 (KV 333), страстный драматизм ля-минорной, № 8 (KV 310), полнота жизненного ощущения ля-мажорной, № 11 (KV 310) — всегда все ново. Возросла сила контрастов в первом *Allegro*, а порой и в медленных частях. Легко и естественно пользуется Моцарт приемами и сонатного развития, и вариационного преобразования материала; чисто моцартовской становится и фортепианная техника.

Каждая из последних шести венских сонат ярко индивидуальна. Ничего не меняя в общих контурах классической сонаты (строго выдержанный трехчастный цикл с типичной последовательностью частей), Моцарт так или иначе обновляет каждую из частей — и сложно организованные первые *Allegri*, и богатые кантиленными мелодиями медленные средние части, и кипучие, стремительно проносящиеся финалы с богатой жизнью ритмов и изобретательностью пианистических приемов. Сонатные экспозиции многотемны, широко развернуты и потому особенно многогранны; разработки сжаты (чаще всего развивается какая-нибудь одна из тем). Сам тематический материал (его содержательность, разнообразие, контрастность) значит для Моцарта в этих сонатах порой больше, чем тематическая работа. В экспозициях одна мысль быстро сменяет другую и каждая

одинаково важна (хотя некоторые совсем мимолетны). Бывает и так, что какая-либо из тем экспозиции не повторяется в репризе, заменяясь другой. И даже там, где все совсем просто, форма совершенно индивидуальна. В «Маленькой сонате для начинающих», до мажор, № 16 (KV 545), разработка, очень краткая, — на новом тематическом материале, реприза же начинается в субдоминантовой тональности (фа мажор) и только к концу связующей партии определяется основная тональность. Может быть и так, что простейший мотив одной из тем Allegro уже в экспозиции, развиваясь, приобретает неожиданно новое значение. В главной партии Allegro ре-мажорной сонаты (KV 576) основной интонационный элемент — ход по звукам тонического трезвучия (ему отвечает контрастный заключительный оборот, легкий и изящный):



Этот-то элементарный мотив широко развит и в связующей партии экспозиции и репризы, и в разработке. Он продлен, развернут, изложен в имитациях обеих рук:



В результате фанфарность его сглажена, жанровая природа затушевана. В ином, полифоническом изложе-

нии эта преобразованная тема зазвучала по-новому — серьезно и углубленно.

Много богаче становится и содержание медленных частей. Достаточно одного-двух новых штрихов, чтобы придать «сказанному» иной поворот, повести мысль дальше. Таково Adagio из той же сонаты ре мажор:

215 Adagio

216 [Adagio]

Финалы сонат нелегко привести к единому определению — они часто слишком несхожи. Но и сложные, драматические, они всегда заключают в себе «финальный» смысл. В их моторности чувствуется особая упругая динамичность, в их развитии — стремление к утверждению одной, преобладающей мысли, что достигается господством главной темы (особенно если форма финала — рондо или рондо-соната).

Стиль фортепианных сонат Моцарта эволюционировал через усложнение тематизма и развития, через завоевание всего разнообразия пианистических приемов своего времени — к высшему мастерству (которому «все доступно») и к «новой» простоте. Пример такого «позднего» фортепианного стиля Моцарта — *Andante* соль мажор из сонаты № 16. Художественная задача (соната для начинающих) определила крайнюю простоту всех элементов, но сложившаяся из них целое кажется каким-то колдовством, настолько оно совершенно. Этот стилистический шедевр можно уподобить только «инструктивным» пьесам И. С. Баха:

216 *Andante*

(*p*)  
(*legato*)

Особое место в творчестве Моцарта занимает фортепианный концерт. Именно в годы, когда интенсивнее всего формировался художественный мир и зрелый стиль Моцарта (первая половина 1780-х годов), концерт волею судеб оказался в центре притяжения творческих сил композитора: переехав в Вену, Моцарт вплоть до 1786 года постоянно выступал перед публикой; для авторских Академий и создана большая часть его фортепианных концертов. 15 (из 27) написаны и исполнены между 1782 и 1786 годами — среди них «большие» концерты, с № 14—25. Только два последних вышли за рамки этого периода — № 26 и 27.

С концертным жанром Моцарт впервые выступил, когда ему было 11 лет. Вначале он лишь обрабатывал чужие темы, облекая их в концертную форму. Таковы концерты № 1—4 (KV 37—38 и 40—41). Первый самостоятельный концерт он написал в 1773 году (№ 5, ре мажор, KV 175). Среди ранних, довенских концертов выделяется № 9, ми-бемоль мажор (KV 271). Это одно из удивительных прозрений в будущее, какие можно наблюдать у Моцарта в разные годы его жизни. Концерт № 9 написан в Зальцбурге в 1777 году для французской пианистки м-ль Женомм. В мягкой грации тем первого Allegro настойчиво пробивается утверждающая себя воля — содержание этой музыки по-моцартовски многосторонне. Трагизм медленной доминантной части с ее свободой высказывания, с речитативной мелодией, с бурным взрывом скорби в кульминации, стихия жизнерадостности в рондо финала — все здесь на ином уровне художественности, чем в большинстве окружающих этот концерт произведений.

У Моцарта, как и у его современников и предшественников<sup>102</sup>, концерт имеет строго определенное строение. Его всегда трехчастный цикл начинается Allegro, написанным в особой, концертной сонатной форме. В концертном Allegro две экспозиции: первая — оркестровая, где все темы звучат в главной тональности (солист молчит), и вторая, где солист начинает главную и побочную темы (побочная теперь идет в доминантовой тональности), а tutti, подхватывая их материал, вторит солисту. Все дальнейшее развитие в разработке и репризе протекает в постоянном соперничестве оркестра и солиста: именно из принципа соревнования и рождается жанр концерта. Обязательной частью концертного Allegro стала большая каденция солиста (вслед за репризой), после чего tutti завершает первую часть. Две другие части — медленное, певучее Andante (или Adagio) и обычно очень быстрый финал. В этих частях также бывают сольные каденции, но меньшие по масштабам, чем в первой части.

Моцарт не только придал концертной форме классически законченный и совершенный облик — он сблизил концерт с симфонией, необычайно расширив его музыкальное содержание. В каждом из его больших концертов

---

<sup>102</sup> Среди предшественников Моцарта в этом жанре надо выделить двух сыновей И. С. Баха — Ф. Э. и И. К. Бахов.

венских лет своя художественная концепция, последовательно проводимая какая-либо идея, всегда столь же значительная, как и в его последних симфониях.

Принцип соревнования, на котором основан концерт, Моцарт понимает многогранно. Не отнимая у солиста право продемонстрировать виртуозность, он превращает ее во все более тонкое и гибкое средство раскрытия содержания. Партии оркестра и солиста у него равны и значимы. Артистические свойства в соперничестве с оркестром заостряются, выявляются полнее, ярче. Неуклонно расширяется и меняется состав оркестра. Как и в симфонии, дифференцируются тембры, разрастаются партии отдельных инструментов. Общий характер звучания оркестра всегда иной — то блестящий, то матовый, теплый, то мрачный, драматически-сгущенный. Он зависит от музыкального содержания каждого концерта, так же как и в симфониях Моцарта. Изменчиво и соотношение партий участников. Они либо противопоставлены друг другу (в более ранних ведущая роль принадлежала солисту), либо находятся в равновесии; наконец, в последних концертах Моцарт достигает их сложного взаимодействия и слияния: тогда концерт становится подлинно симфоническим. Но как бы ни складывалось соотношение партий, оба участника ансамбля воздействуют друг на друга. Даже просто вторя оркестру, фортепиано подчас придаст теме большую одухотворенность. В партии пианиста музыкальный материал обнаруживает неведомые оркестру пластичность и гибкость — в этом солист «превосходит» оркестр. Высказывания же оркестра, обычно более строго организованные, как бы сдерживают, умеряют импровизационно-непосредственные соло пианиста. Оркестр то резюмирует найденное солистом, то подхватывает мысль, чтобы дать ей новое продолжение, а то и «отвергает» ее в поисках своих, особых граней развития. Возникают и отношения другого рода, когда противопоставляются, к примеру, «стихийность» или «интеллектуальность» — с одной стороны, упорядоченность или нежность и мягкость — с другой. Такие разветвленные, многозначные соотношения партий становятся особым, присущим именно концерту средством выражения индивидуального содержания каждого произведения.

Моцарт всячески усиливает в концертной форме импровизационные черты. Солисту он дает часто новую тему и в главной партии, и внутри побочной, а порой

и в разработке. В его концертных Allegri бывает не четыре, а пять — восемь различных тем, и каждая готова проявить себя в процессе развития самостоятельно. Но никогда импровизационность не нарушает у Моцарта стройности Allegro. Определенны моменты вступления tutti: после главной партии солиста во второй экспозиции, в конце экспозиции (перед разработкой), в конце репризы (перед каденцией), после каденции. Взаимодействие солиста и оркестра доводит развитие до самых высоких вершин, до накаленности кульминаций, а благодаря выделению главных моментов форма становится особенно чеканной. Она выстраивается в четких пропорциях, ее контуры всегда легко обозримы.

Диапазон музыкального содержания первых частей концертов Моцарта кажется безграничным. Радостно-упосные или полные насмешливой иронии и дерзкой силы, нередко драматически-конфликтные и даже героически-приподнятые Allegri включают в себя весь глубокий, изменчивый мир Моцарта.

Вторые части в фортепианных концертах Моцарта — это обычно антитеза Allegro. Градации содержания медленных частей нескончаемо многообразны. «Певучее Andante» ранних концертов порой становится выражением то открытой, то затаенной скорби; но часто проликунто покоем и гармонией, нежностью и теплом.

В моцартовской трактовке концертного цикла финалам отводится кульминационная роль. Ни в тематическом развитии, ни в масштабности они не уступают первому Allegro, а в приподнятости тона, в воодушевленности превосходят его. При том очень быстром темпе, в котором обычно написаны финалы, виртуозность становится необычайно захватывающей. До высшего предела доходит и увлеченность этим артистическим состязанием двух равных по возможностям его участников, солиста и оркестра.

Многообразие и контрастность содержания фортепианных концертов Моцарта могут показать сопоставления любых двух, следующих друг за другом. Так, например, концерты № 24, до минор и № 25, до мажор в одинаковой мере симфоничны, оркестральны, в обоих — сложнейшее равновесие детально разработанных партий; оба — показатели высшего мастерства и совершенства концертной техники<sup>103</sup>. И тем не менее контраст их огромен — это

<sup>103</sup> Известны слова Бетховена о до-минорном концерте: «Крамер, мы никогда не будем в состоянии сочинить что-либо подобное».



контраст трагической героики до-минорного концерта и особой гармоничной полноты до-мажорного. В каждом многосторонность Моцарта проявляется и в темах Allegro, и в их превращениях в разработке, и в авторском развитии мыслей в каденциях<sup>104</sup>, и в соотношении крайних частей цикла с медленной, и в самом развертывании Adagio или Andante, и внутри таких сложных по тематическому развитию финалов. Ни один из концертов не может стать обобщающим примером типа концерта у Моцарта. Но в каждом так или иначе выражено его концертное мышление и стиль зрелых лет.

### Фортепианный концерт № 23, ля мажор

Концерт № 23, ля мажор — современник оперы «Свадьба Фигаро». В творчестве Моцарта это был период героических устремлений, большого духовного подъема. Моцартовская героика по-своему проявилась и в «соседних» концертах — № 22, ми-бемоль мажор и № 24, до минор. Примыкая к этой группе произведений, ля-мажорный концерт отличается тонкостью и благородством облика, своеобразием сочетания лирического и героического, психологическим богатством образных оттенков. Привычное представление о «героическом» (после Бетховена!) к Моцарту неприменимо — в его музыке нет героики борьбы, подвигов, побед. Героическое у Моцарта — раскрытие глубинных духовных возможностей, стойкости и мужества при осознании трагизма человеческого удела. Такое понимание «героики» necessarily связано с его знакомыми, жанрово определенными и отстоявшимися внешними проявлениями в музыке (хотя в концертах № 22 и 24 есть тематизм и такого рода).

Концерт № 23 почти совсем лишен этих внешних примет героического содержания. Его оркестр звучит матово, смягченно — в партитуре вообще нет труб

---

<sup>104</sup> К концертам Моцарта частично сохранились записанные авторские каденции — богатейшие образцы его импровизационного фортепианного стиля. Многие каденции либо не записаны, либо утеряны. В этих случаях музыканты последующих поколений сочиняли свои варианты. Существуют каденции Гуммеля, ученика Моцарта, Бетховена (правда, только к ре-минорному, № 20, который был особенно близок ему по духу), Брамса, Сен-Санса и многих других (в том числе и наших современников — исполнителей Моцарта).

и литавр, зато много играют деревянные духовые. Прозрачно пианистическое звучание, так как по сравнению с концертами № 22 и 24 в партии солиста немного аккордово-октавной техники. Градации динамики мягки, приглушенны<sup>105</sup>. И тем не менее его трехчастный цикл (традиционный в последовании частей — Allegro, Adagio, Allegro assai) по своей художественной концепции связан с идеей «героического». Спокойная сила и внутренняя озаренность первого Allegro — одна из сторон духовной жизни. Здесь она предстает как нечто данное, как присутствующее сй изначально, а не как достигнутое или как утверждающееся в итоге. Фа-диез-минорное Adagio — полнейшая антитеза Allegro: в нем все проникнуто чувством трагической неизбежности. Состоящие глубочайшей сосредоточенности выделяет Adagio среди других частей, именно на него приходится психологический акцент. После этого вырвавшийся на волю поток музыки финала особенно увлекает своим дерзостным вызовом — это выход из неизбежности, утверждение действительности и волевого напора. Как яркая кульминационная вспышка, финал озаряет прозвучавшие ранее части. Внутренняя психологическая логика цикла не охватывается сразу при первом знакомстве с музыкой. Концерт № 23 — один из ярких примеров того соотношения внешней красоты формы и сложного глубокого содержания, которое за ней скрыто, о котором уже не раз говорилось.

Первая часть — одно из самых монолитных концертных Allegro Моцарта. Его темы, хотя и очень различные по своему складу, спаяны в стройное целое. Четыре темы экспозиции и пятая, новая тема разработки объединяются тонкими музыкальными связями (либо ритмической фигурой, либо столь характерным для Моцарта хроматическим ходом, либо гармоническим колоритом), благодаря которым они воспринимаются как родственные. В новом музыкальном контексте каждый из этих элементов обретает совсем иное звучание, интонационные связи становятся смысловыми. Убежденность, стойкая сила тем главной и побочной партий, открытый героический порыв связующей, тревожная изменчивость заключительной составляют единый мир экспозиции этого Allegro; одна тема дополняет другую, вытекая из предыдущей, без контрастных противопоставлений.

<sup>105</sup> В сольной партии авторских динамических указаний нет вообще, так как Моцарт писал этот концерт для себя и сам выступал его исполнителем.

В теме главной партии удивительным образом сплетены твердость и мягкость, сила и грация. В мерном шаге ритма скрыта маршеобразность, но рисунок мелодии прихотлив, изменчив:



Оркестровое звучание прозрачно (сначала играют одни струнные, затем, во втором предложении, деревянные духовые с валторнами). Во втором предложении тонко нанесены минорные краски.

Особая роль отведена второй теме. По своему положению и по музыкальным особенностям это — связующая: разомкнутая тонально, несимметрично построенная, она непрерывна в движении-развитии. Ее появление всегда вносит приподнятость и торжественность, «открытость» героини. Она отмечает все повороты, членит форму, «организует» ее <sup>106</sup>. На всем протяжении Allegro эта тема появляется только у оркестра (причем в полном оркестровом звучании, как обычно бывает и в экспозициях других моцартовских фортепианных концертов). Героические черты темы очевидны: пунктирный, маршевый ритмический мотив с первого же такта звучит у валторны (а в последних двух тактах темы — и у всей духовой группы); мелодия устремлена вверх — на квинту, октаву; в ее затактовом строении с задержаниями на сильной доле устремленность особенно подчеркнута:

<sup>106</sup> Тема звучит в Allegro пять раз (не всегда полностью): в двух экспозициях, перед разработкой, перед каденцией и в репризе.

218 [Allegro]

*f* G. Orch.

В теме побочной партии героическое приобретает более личный и сокровенный смысл. Изыскан ее звуковой облик (септаккордовые гармонии с задержаниями к ним, воздушность звучания оркестра, преобладание высокого регистра); ровно и сдержанно ее течение с постоянно повторяющимися нисходящими мотивами:

219 [Allegro]

*p*

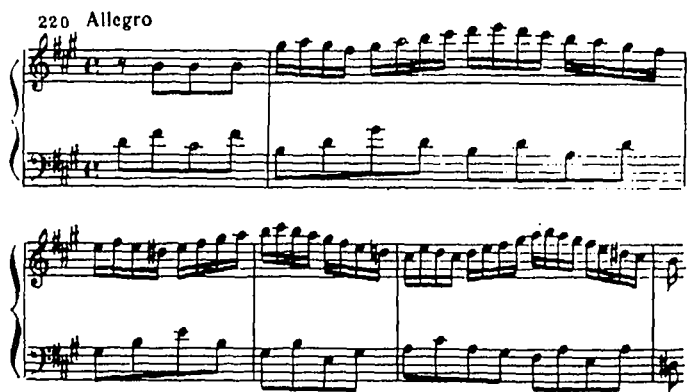
Но во всем индивидуальная, эта тема будто рождается из уже прозвучавших музыкальных элементов: пунктирный ритм знаком по связующей теме, хроматический ход второго такта буквально повторяет завершение первого предложения главной темы; заметная для слуха гармония — малый вводный септаккорд — звучала

и в главной, и в связующей партиях. Мягко и спокойно побочная партия утверждает то, что возникло прежде, но оставалось малозамеченным. Для экспозиции эта тема — момент равновесия сил, заключительная же партия его нарушает. Воплощение изменчивости, внутренней неустойчивости (мажор — минор, разнохарактерные мелодические обороты), по внешнему облику она «классически правильная». Ее составляют кадансирование и традиционное кадансовое расширение (с прерванным оборотом в фа-диез минор), дополнения.

У солиста почти полностью сохранено все тематическое содержание оркестровой экспозиции, но темы предстают в новых вариантах. Видимо, Моцарту на этот раз было важнее сконцентрировать внимание слушателя на ведущих темах, чем увлечь его импровизационной свободой мыслей (во вновь появляющихся темах, как бывает нередко во вторых экспозициях его концертов).

Главная партия становится стройнее и монолитнее — проходя целиком у фортепиано, она едина в звуковом отношении, легка по фактуре<sup>107</sup>. Мелодические узоры-фигурации придают ей ту непосредственность, когда словно «живет» каждый момент музыки.

Связующая партия образует новый двухтемный раздел. Соллист подхватывает затактовый мотив *tutti* оркестра, но это лишь своеобразная «зацепка»: у фортепиано возникает совсем иная тема. Закованная в жесткие рамки равномерного ритмического движения, словно заряженная энергией темы *tutti*, она полна устремленности:



<sup>107</sup> В репризе тема предстанет снова в ином варианте — таков «закон» концертного жанра у Моцарта.

Побочная партия изменяется меньше других, но и ее тема — вовсе не повторение побочной из оркестровой экспозиции. Два ее предложения здесь различны по звучанию — первое мужественное, второе, напротив, прихотливее, красочнее (вступает оркестр). Подобные, подчас малозаметные варианты и выявляют возможности именно концертной формы, которыми Моцарт так изобретательно пользуется.

В заключительной партии инициативу берет солист, но и оркестр постоянно идет за ним. Каждый из ее тематических элементов в согласном звучании оркестра и фортепиано становится более аргументированным, убедительным. Энергия заключительной партии непосредственно передается tutti, которое подводит к разработке. При всей краткости (шесть тактов), поднятое и вознесенное непрерывной волной нарастания, это tutti звучит подлинной кульминацией. Но здесь-то и происходит важнейший перелом в музыке Allegro — появляется новая тема. В мягком звучании одних струнных, словно озаренная спокойным сиянием, эта тема становится единственной музыкальной мыслью разработки. Как ни неожиданно ее появление, есть естественная логика в том, насколько плавно она вливается в течение музыки. В ми мажоре (доминантовая тональность) эта тема будто продолжает экспозиционное изложение; тонально и структурно будучи еще в рамках второй экспозиции, она и завершает ее, и без перехода вводит в разработку.

Редкостная простота выражения, полное отсутствие чего-либо внешнего и «концертного» отличают тему струнных. Она «произносится» вполголоса, несколько отрешенно и в то же время с какой-то внутренней силой:

221 [Allegro]

VI.  
Vla.  
Vlc. e  
Cb.

*p*

Широкие контуры мелодии охватывают большой диапазон; в размеренности четырехдольной поступи, в компактной фактуре аккордов есть нечто от марша. Вместе с тем патетические интонации мелодии (ходы по звукам доминантсептаккорда, субдоминантового трезвучия, на октаву) и имитационная активность голосов сообщают ей уверенность. Но эти черты сочетаются с изысканностью звучаний (затененные тона струнных на рiано, средние регистры), и это придает облику темы столь частую у Моцарта двойственность.

«В тон» ей вступает солист — с фигуративно-полифоническим вариантом темы в стиле прелюдий первой половины XVIII века. Этим «прелюдированием» солист как будто бы настраивает на разработку.

Разработка по-моцартовски лаконична. В ее основе лежит многозначное развитие одной темы: спокойная и светлая вначале, она постепенно будто вбирает в себя все новые стороны содержания музыки. Интонации темы то уверенны и повелительны, то вопросительны и робки; постоянны переходы мажора в минор и обратно. Каждые несколько тактов приносят в чем-то изменившийся вариант темы. Прозрачно ее «одевание» — легкие фигурки у солиста, «воздушные» *sol* деревянных духовых, высокие струнные. Ее мелодические обороты то отчетливо и сильно «произносятся», то как будто теряются в дымке. В последних тактах разработки тема звучит в миноре, в ней выделен и повторен малосекундовый оборот (V—VI ступени ля минора, при этом образуется доминантноаккорд с острым интервалом малой поны в крайних голосах), развитие останавливается, решительно поворачивая к репризе. У солиста утверждается мажорная доминанта главной тональности, некоторое время длится доминантовый септаккорд (как обычно при переходе к репризе). Но звучание этого аккорда завораживает красотой — каким-то мягким свечением красок оркестра. Секрет его таится в расположении голосов: звуки валторн окружают звуки фаготов, септима аккорда оказывается в самом верхнем регистре — у флейты, кларнеты с флейтой образуют два сцепленных тритона (*re — сольдиез — re*), а между нижним и верхним слоями звучаний возникает октавный «просвет».

Реприза начинается неприметно; так же естественно, как в конце второй экспозиции, в ее музыкальную ткань входит новая тема разработки: к ней-то неуклонно и ведет вся реприза. Здесь эта тема становится частью

заключительной партии (в ля мажоре). Ее короткое развитие превращается в импульс к новой кульминации, на волне которой возникает связующая тема *tutti*. Теперь она возвещает момент начала каденции солиста. Однако тема разработки, хотя и незавершенная, напоминает о себе и второй раз в репризе, перед каденцией. Это появление утверждает ее как самую важную мысль *Allegro*.

Вершинная точка концертной формы — каденция солиста, последнее «новое слово», квинтэссенция концертности<sup>108</sup>. Она не содержит в себе ни одной из тем *Allegro* (хотя некоторая близость к музыкальному материалу в партии фортепиано в развитии время от времени проявляется), но выносит на первый план драматический пласт содержания первой части: подвижно тонально-гармоническое развитие, значительна (в интонационном отношении) фигуративная мелодика, резко обозначены контрасты (но не в темах, а в типах движения, в регистровке, в ритме). Средства пианистической техники служат выражению раскованной воли солиста, который словно дает свои суждения по поводу мыслей *Allegro*. Сжато, почти эскизно, но сильно, крупно очерчено здесь главное для всей части — сила духа и волевая решимость.

*Allegro* завершается *tutti* на темах заключительной партии, вновь напоминающей о различных сторонах его музыки. В памяти остаются отдельные штрихи — фадиез-минорное трезвучие (в дополнении после каденции), уменьшенный септаккорд перед последними тактами, наконец, легкие, чуть ли не насмешливые трели флейты и скрипок в самом конце (они неожиданно придают всему прозвучавшему оттенок беспечности).

В *Adagio* все проникнуто единым состоянием, углубляющимся от одной темы к другой, от начала к концу<sup>9</sup>. Возвышенный образ скорби, далекой от «земной» конкретности, лишенной горечи, несет в себе нечто манящее и сладостное. Сокровенность тона сразу же вовлекает слушателя в мир, из которого трудно вернуться к действительности.

---

<sup>108</sup> К ля-мажорному концерту сохранилась каденция Моцарта.

<sup>109</sup> *Adagio* написано в трехчастной репризной форме с мажорной средней частью и развитой кодой. (Существует иное истолкование формы этой части как сонатной без разработки с пропуском побочной в репризе, но с варьированным повторением главной.)



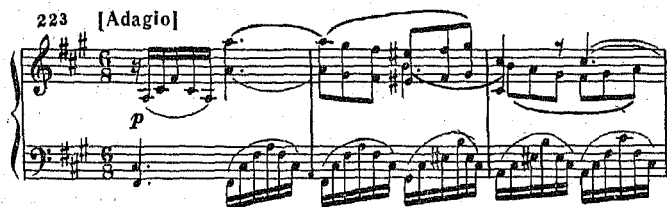
Первая тема — монолог солиста. Внешне ровное и бесстрастное звучание (без подъемов, кульминаций) внутренне предельно наполненно. Протяженная мелодия темы (12 тактов) сразу же охватывается слухом как целостная мысль: в ней нет повторности, она постоянно обновляется. Но единство ее не исключает расчлененности: каждый из ее коротких «говорящих» оборотов предельно наполнен интонационным содержанием.

Строгой выразительности мелодии чужда чувствительность. Черты жанра (симфония) сглажены, но слышны в ее плавном грациозном движении. Песенные интонации темы вполне раскрывают себя лишь в слиянии с гармонией. Тонкими поворотами течение музыки направляется вместо ожидаемого в неведомое русло — то фа-диез-минорное трезвучие звучит там, где должно бы быть ля-мажорное (такт 6), то ре-мажорное трезвучие — там, где предполагалось тоническое (такт 8). Звучание II низкой ступени (соль мажора), мажорной тональности субдоминантовой группы (прерванный оборот) усиливают чувство скорбной просветленности:

222 Adagio

Тема, с которой вступает оркестр, совсем иная: окутанная гармоническими фигурациями, смягченная ими, мелодия одновременно и обострена диссонансными

созвучиями, которые рождены в ее «растущей» ткани. Вместо четко слышимого рельефа первой темы здесь на первом плане — выразительность фактуры. Одна фраза «прорастает» в разных голосах, охватывает все регистры:



Музыка оркестра вторит солисту, дополняет его тему. Новое рождается лишь в репризном разделе простой трехчастной формы. Вариант начальной темы утончен здесь волнистыми хроматическими ниспадающими; настойчиво возвращается интонация восходящей сексты (до-диез — ля), через которую мелодия приходит к мажору. Даже мажор полон печали, более того — именно теперь у солиста звучит полный отчаяния возглас. Но в среднем разделе всей формы Adagio (когда деревянные духовые и низкие струнные вступают с ля-мажорной мелодией) «свет», долго пробивавшийся сквозь минор, прокладывает себе путь. Мелодия пронизана теплом и нежностью (голоса идут в терцию, подобно оперным дуэтам согласия), в тембрах флейты и кларнета, в спокойно-уравновешенных последованиях гармоний есть нечто от пасторальной музыки. Эта ля-мажорная тема входит как «идеальный образ»:

224 Adagio

Однако он не обретает свойств реальности, оставаясь лишь взглядом вдаль (или в невозвратимое прошлое). Именно невозможность этого «идеального», чувство несбыточности его отличают содержание музыки средней части *Adagio*.

Реприза утверждает мысли первого раздела формы, несколько варьируя темы. Дважды повторяется прерванный оборот в первом монологе солиста (с которого начинаются крайние разделы *Adagio*), в прозрачное звучание фа-диез минора вносятся новые оттенки ре-мажорными и соль-мажорными трезвучиями. В отяжке минорного каданса и его неизбежном наступлении ощущается окончательность, которая заключена в этом замкнутом в себе мире скорбных чувств. Все стремится к концу; мелодия словно рассеивается на отдельные далеко отстоящие друг от друга звуки. Большая кода объединяет темы солиста и оркестра. Холодно звучат *pizzicato* струнной группы, в закономерности гармонических смен есть нечто неумолимое. Последние отзвуки темы оркестра у флейты и кларнета сами по себе как будто бы светлеют (в них теперь нет диссонансности созвучий), но каденционный оборот солиста (его партия соединяется с этой темой) кладет конец всему: горестное примирение с неизбежным не оставляет надежды.

После *Adagio* начало ф и н а л а воспринимается как острое и неожиданное переключение в иной план содержания. Первое же изложение его темы отвергает смысл *Adagio*, а чем дальше вглубь идет развитие музыки финала, тем яснее утверждение полноты жизни. Изобилие тем, сложность их сопряжения, динамизм развития отличают третью часть от первой; она далеко превосходит ее и своей масштабностью. Велик заряд каждой темы, проявляющий себя и в энергии разработочного развития, и в импровизационной свободе, с какой они сменяют друг друга, и в кажущейся стихийности становления формы. Сдержанности первого *Allegro*, самоуглубленности *Adagio* в финале противостоят смелое проявление силы, словно разорвавшей все путы. Финал воспринимается как вывод, результат.

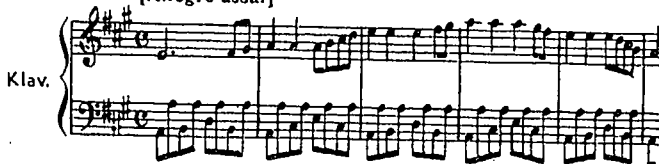
Форма рондо-сонаты, в которой написан финал, истолкована свободно. Множество новых тем, их развитие, порой сразу же вслед за изложением, образуют крупную композицию. Устойчивый каркас формы определяют две темы — первая, всегда в ля мажоре (рефрен), и итоговая тема заключительной партии, как и рефрен,

проходящая в финале трижды (в отличие от первой она звучит в разных тональностях — ми, ля и ре мажоре). Они просты и по структуре, и по мелодическому рисунку, тонально и гармонически устойчивы и потому становятся носителями положительного смысла:

225 Allegro assai



226 [Allegro assai]

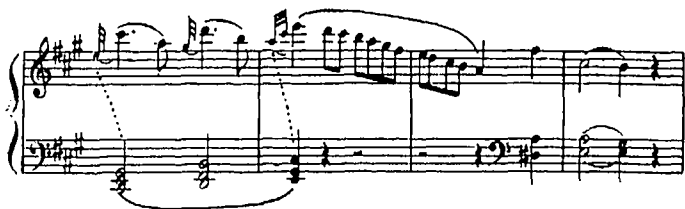


Конфликтное существо музыки финала раскрывается в противопоставлении этим темам иных, которые несут в себе большие возможности динамического развития.

Первоисток главной партии — восьмитактовая тема солиста. Оркестр, подхватив эту тему, вплетает в музыкальный узор новую, за ней следует большое заключительное построение. Таков рефрен. Первое tutti разрастается в нечто целостное и законченное. К рефрену примыкает еще одна ля-мажорная тема — следующее соло пианиста: в репризе именно она «представляет» рефрен (тогда как первая его тема пропущена). Эта тема вносит более личную и мягкую интонацию в музыку финала:

227 [Allegro assai]

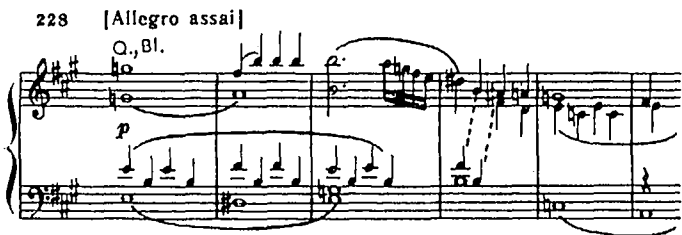




Отсюда начинается вовлечение все новых тем в их развитие. Уже следующая полна уверенности: в ее восходящем движении и незамкнутости заключена волевая сила, порыв. Здесь царит солнц, в его партии — концертный блеск и увлеченность. По форме это связующая партия (она приводит в доминантовую тональность).

Область побочной и заключительной партий многотемна, богата развитием. Солист вместе с оркестром участвует в непрерывном развитии только что изложенных тем. Главная тональность (ми мажор) утверждается далеко не сразу — побочная партия вступает в ми миноре.

Первое изложение темы (восьмитакт у оркестра) окрашен в сумрачные тона (piano флейты и фагота, струнных). Тема внутренне замкнута, как бы «свернута»:



Но, попав к солисту, она широко и просторно разворачивается, словно мужает:



Наконец она вливает свою энергию в тему заключительной партии, где снова господствует солист. Импровизационное концертное соло, долгое кадансирование в доминантовой тональности приводит к последней теме экспозиции (см. пример 226), звучащей словно ясно сформулированный утверждающий тезис. Значительность темы отмечена ее имитационным проведением у солиста и деревянных духовых. В таком виде она возвращается каждый раз.

Первый круг развития замыкает появление главной темы финала (рефрена) в тональности ля мажор. Модуляцией в фа-диез минор она же и размыкает этот круг.

Смысловый центр разработки — новая эпизодическая тема (ре мажор) с ее развитием. В танцевальной основе, в полнейшей внутренней свободе этой темы воплощено чувство торжества и радостного упоения:

230 [Allegro assai]

Тема легко «перекидывается» от деревянных духовых к солисту и снова в оркестр. Солист будто играет ею, украшая мелодическими узорами, показывая ее возможные «повороты». В атмосфере увлекательной игры «незаметно» начинается реприза — вступает вторая тема рефрена. Главная тональность, ля мажор, сохраняется лишь в первом восьмитакте — сразу же вслед вновь идет импровизационное развитие. С каждым мигом концертный блеск все нарастает. Устойчивость достигается, как и в экспозиции, только в последней теме заключительной партии (см. пример 226), в ля мажоре.

Вновь появляющаяся тема рефрена начинает последний раздел финала — коду. Теперь она звучит в ре мажоре (по законам коды, где субдоминантовая тональность чаще всего предшествует последнему утверждению тоники). Логика музыкального развития «вознесла» две самые утвердительные темы финала над всем, приковала к ним внимание. В сознании слушателя они остаются выражением ясности и простоты. Все предшествующие перипетии, сложные пути мысли, неожиданные превращения ими убедительно отвергнуты.

Каждая из трех частей концерта заключает в себе определенную идею; соединенные вместе, они дают сложную картину бытия, где скорбное и радостно-упоенное, волевое и героическое неразрывны, потому что заложены в самой его внутренней сущности и должны быть пережиты. Контрасты частей достигают здесь значения полярности, но они и нерасторжимы. Переходы от одного состояния к другому порой неожиданны, темы постоянно изменчивы. Однако внутри частей все так логически последовательно вытекает одно из другого, облечено в такие изящные и стройные формы, что каждый момент звучания предстает в сознании как единственно возможный, безоговорочно убеждающий. Естественно слиты в этом концерте импровизационность сольного высказывания и симфонически-разработочное развитие — органичность такого слияния действует на слушателя неотразимо. Именно поэтому так «легко» воспринимать Моцарта. Вспоминаются слова Р. Роллана: «Он (Моцарт.— Авт.) создает у своих слушателей иллюзию, будто они понимают его мысли»<sup>110</sup>.

<sup>110</sup> Роллан и Ромен. Музыканты прошлых дней, с. 216—217

## Фантазия и соната № 14, до минор

Фантазия и соната № 14, до минор (KV 457, KV 475), написаны Моцартом в Вене в 1784—1785 годах (вначале — соната, затем через год — фантазия, которая заняла место первой части в этом своеобразном цикле). Обращение к импровизационной форме, по-видимому, было подсказано музыкой И. С. Баха, знакомство с которой состоялось тремя годами раньше. Не только жанр, но и само содержание моцартовской фантазии, ее трагизм заставляют вспомнить Баха, прежде всего его «Хроматическую фантазию и фугу». Но очевидны и отличия: в подчеркнутом интересе Моцарта к миру индивидуальных чувств, к воплощению напряженной духовной жизни человеческой личности явственно проявились новые умонастроения, характерные для его времени.

Мир фантазии — это мир глубокой скорби. Ее музыка проникнута такой острой экспрессией и одновременно такой «взрывчатой» энергией, что Моцарт счел нужным присоединить фантазию к уже написанной прежде сонате — чтобы разрешить таящееся в ней напряжение в последующем развитии цикла.

Контрасты пронизывают произведение, скрепляя и части целого, и музыкальный материал внутри частей: именно в неожиданных переключениях и противопоставлениях музыкальных мыслей раскрывается его конфликтное содержание. Характерен выбор тональности — до минор: колорит ее неотделим от эмоционального строя сонаты, от ее драматизма и патетики. Трактованная таким образом «до-минорность» становится в творчестве Моцарта особой образной сферой<sup>111</sup>, которая окажется особенно близкой Бетховену, будет им последовательно разработана и в фортепианной, и в симфонической музыке.

Заметно усложняется в этом сочинении и фортепианный стиль (особенно в фантазии). Композитор порой приближает тембр инструмента к оркестровому — слышится то пение виолончели, то звучание ансамбля деревянных, то чередование solo и tutti и т. п. Плотней, насыщенней становится фактура, свободнее, чем в более ранних сочинениях, используется выразительность край-

<sup>111</sup> В таком же плане тональность до минор трактуется, например, в клавирном концерте № 24 (KV 491), написанном Моцартом год спустя после фантазии.



них регистров. Привнесение в клавирную музыку черт оркестральности также намечает важную новую тенденцию, которая будет затем развита Бетховском.

Фантазия сохранила и донесла до наших дней дух вдохновенной моцартовской импровизации. Слушателя захватывает богатство музыкальных мыслей, свобода, с которой они сменяют друг друга, — и властвующая над всем воля художника, направляющая музыкальный поток к единой художественной цели. Эпизоды связаны между собой логикой единого музыкально-образного развития, смысл которого может быть определен как стремление преодолеть чувство глубокой скорби, обрести душевную гармонию, веру в свет и красоту — и осознание тщетности этих усилий.

Первая тема фантазии (Adagio, до минор), сосредоточенная, проникнутая сдержанным напряжением, концентрирует в себе главное содержание произведения. Низкие регистры инструмента, напоминающие тембр виолончелей, окрашивают ее в мрачные тона. Ровный ритм сковывает движение. Интонационный же строй темы обострен хроматическим оборотом: движение по звукам тонического трезвучия (с захватыванием сексты *ля-бемоль*) усложняется ходом на *фа-диез* — при этом возникают напряженные интервалы увеличенной секунды, уменьшенной терции, уменьшенной септимы. Изложенная к тому же октавами (лишенная гармонизации), музыка эта кажется затаенной, недосказанной.

Но тема включает в себя и второй, контрастный элемент: в высоком регистре (словно у деревянных духовых инструментов), прерываемые паузами, звучат два коротких мотива, напоминающие вздох или стон (восходящее и нисходящее малосекундовое задержание в аккордовом оформлении). Чувству мрачной скорби противостоит трепет, мольба — и в этом противопоставлении, по сути, уже выражен основной конфликт всей фантазии.



Развитие темы углубляет заключенную в ней мрачную экспрессию, но до определенного предела, за которым начинается постепенное движение музыки к свету. Весь первый эпизод представляет собой медленное, «затрудненное» развертывание первого элемента темы. Секвентное развитие погружает музыку в басы, затрагиваются новые тональности, но ни одна из них не утверждается — мысль словно «блуждает» в поисках опоры. Меняются и контуры мелодии, приобретающей то восходящую, то нисходящую направленность. Фактура при этом постепенно наполняется голосами, оживает, мелодия преобразуется интонационно, вбирая в себя обороты второго элемента темы.

Логикой своего развития первый эпизод естественно подготавливает появление ре-мажорного второго. Новая тема, напевная, украшенная тонким орнаментальным узором, разительно контрастирует первой. Ее утонченная красота, тепло и покой, которые она излучает, отстраняют скорбь и мрак.



Второй эпизод противостоит первому и особенностями развития: в основе его — многократные вариантные повторения темы. В отличие от первого эпизода образ дается не в становлении, а сразу законченным, сложившимся — как видение прекрасного.

Третий эпизод (Allegro, ля минор) — бурный, мятежно-страстный; его появление внутренне обосновано тем непримиримо-острым конфликтом, который выражен двумя первыми эпизодами. Патетические возгласы, стремительные взлеты и ниспадания мелодии, гул тремоло напоминают звучание целого оркестра:





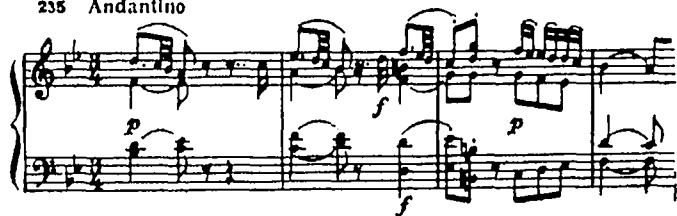
В новом тематизме улавливается отдаленное сходство с первой темой фантазии (наличие двух противостоящих друг другу элементов внутри одной темы, использование приемов секвентного развития). Но если музыка первого эпизода полна глубокой сосредоточенности, то эта действительна. В водоворот развития вовлекается и новая лирическая тема:



Возникнув в среднем регистре, она постепенно захватывает более высокий, ее мелодия преобразуется интонационно, дробится, пока не поглощается потоком низвергающихся фигураций. Все в этой музыке — выражение пламенного порыва. Постоянное модулирование создает ощущение устремленности к некой цели, которая и обнаруживает себя уже к концу эпизода: доминантовая гармония подготавливает си-бемоль мажор, знаменующий появление нового образа.

Четвертый эпизод (*Andantino*, си-бемоль мажор), возникающий на вершине развития, звучит как светлая кульминация фантазии. Здесь царят покой, чувство душевной ясности и красоты. Новая тема близка музыке ре-мажорного эпизода — и все-таки отличается от нее большей тонкостью и простотой. Ее мелодия, как часто у Моцарта, кантиленна и одновременно проникнута речевой выразительностью, при этом диапазон ее неширокий, декламация очень скромная; она напоминает разговорную речь, но речь опoэтизированную, к тому же приглушенную, идущую «на полутонах». Звуки хроматики придают теме особую утонченность и олухотворенность. Фортепианная ткань неизменно прозрачна — будь то аккордовое четырехголосие (напоминающее ансамбль струнных), почти хоральное в своей строгости, или движение параллельными терциями и секстами (и здесь слышатся оркестровые краски — дуэт деревянных инструментов на фоне остинатного сопровождения струнных).

235 *Andantino*



Образ в целом статичен, как и образ ре-мажорного эпизода. Многократные повторения темы, сопровождающиеся изящным ее варьированием, тональная устойчивость создают ощущение погружения в одно чувство. Только в самом конце эпизода возникает тень тревоги. Основной мотив деформируется (ходы на уменьшенную квинту), мелодия становится неустойчивой и обрывается «на полуслове».

Контраст, образуемый внезапно вторгающимся пятым эпизодом (*Più allegro*, соль минор), самый глубокий в фантазии. Музыка его подобна грозной стихии; нечто безликое слышится в клочкотании фигураций, «взрывах» коротких мотивов-тират. Мелодия исчезла, тональности мелькают одна за другой (здесь последовательно затрагиваются соль минор, фа минор, ми-бемоль минор, ре-бемоль мажор, си-бемоль минор, соль-бемоль мажор), при этом движение музыкального потока направлено вниз.



Возвращение в заключительном эпизоде (Темпо рiно, до минор) музыки начала продиктовано всем «ходом событий». Скованность основной темы теперь особенно ощутима. Развитие ее на этот раз также более сдержанно. Музыка почти не покидает сферы до минора. Теченье мелодии лишь изредка прерывают мотивы шестнадцатых — отзвуки еще живого, но глубоко скрытого волнения. И только в самом конце в каком-то яростном взлете пронесется гаммообразный пассаж — словно в последнем волевом усилии человеческий дух, разрывая пути скованности, устремляется к жизни, к свету. От этой последней волевой вспышки нити протягиваются к сонате, которая поведет мысли в ином направлении — по пути преодоления трагизма.

Форму фантазии скрепляют яркие контрасты. Не менее важную роль играют и все связующие фрагменты — они осуществляют плавность переходов, создают ощущение непрерывности развития. Каждый из них решен по-своему — в зависимости от содержания эпизодов. Так, музыка второго, ре-мажорного эпизода готовится долго, обстоятельно (модулирующее развитие, интонационные преобразования первой темы и др.). Появление же пятого, соль-минорного эпизода лишь «предчувствуется» в тонких интонационных изменениях темы четвертого, возникающих в самом его конце, в преддверии «катастрофы».

С поразительной убедительностью готовит композитор возвращение к концу фантазии ее основной темы: мы слышим, как она возникает из гула фигурации — одушевленный голос среди хаоса «разрушения», как формируются ее интонации, проникнутые такой живой экспрессией, что «говорят» (в буквальном смысле) гораздо больше, чем могут сказать любые слова.

Единство фантазии выявляется и в тех внутренних образных связях, которые существуют между ее эпизода-

ми: лирические (ре мажор и си-бемоль мажор) представляют одну сферу, драматические (ля минор, соль минор) — другую, трагические (до минор) — третью. Второй и четвертый эпизоды близки и характером тем, и особенностями развития (варьирование). При этом в четвертом, внешне более простом эпизоде поэтический образ предстает особенно гармоничным, идеально-прекрасным.

Драматические третий и пятый эпизоды также напоминают друг друга: оба развивающего характера, музыкальный материал в них находится в непрерывном становлении. Однако тип развития разный. Ля-минорный эпизод напоминает сонатную разработку. Две темы, которые здесь сопоставляются, подвергаются интонационным, ритмическим, тональным преобразованиям. При этом ясно намечается общая направленность развития — от минора к мажору, от смятенности к светлому подъему чувств.

Драматизм соль-минорного эпизода совсем другого свойства. Непрерывно развертывающаяся фигурация свободно-импровизационного характера, постепенно охватывающая все звуковое пространство, словно сметает оформленный музыкальный тематизм. Не создание нового, а разрушение созданного — вот его стихия.

Сфера трагического представлена одним образом. Но и он в начале и в конце пьесы раскрывается по-разному. В первый раз тема подвергается развитию, постепенно ее преображающему. В последнем, напротив, закрепляется в своем основном качестве.

Из сопоставления эпизодов ясно вырисовывается музыкальная драматургия фантазии. От скованности и мрака первого эпизода развитие влечет в иную сферу: цель его — преодолеть скорбь. Второй, третий, четвертый эпизоды — этапы этого пути. Си-бемоль-мажорный — его вершина, миг «достижения цели». Вторжение соль-минорного эпизода при всей его внезапности внутренне обосновано самим характером образов. Действительно, музыка первого эпизода так сгущенно-сумрачна, а си-бемоль-мажорного — так хрупка, что их сопоставление (контраст на расстоянии) неизбежно должно было вызвать «взрыв» пятого (крушение надежд), со всей непреклонностью влекущего мысль назад, к началу фантазии<sup>112</sup>. И это возвращение — по с л е пройденного пути —

<sup>112</sup> Драматургически пятый эпизод перекликается с третьим: оба возникают как отклик на контрастное сопоставление образов.

во сто крат усиливает трагический смысл, заключенный в начальном образе.

Некоторые особенности развития фантазии напоминают о принципах сонатности: контраст первого и второго эпизодов подобен контрасту внутри сонатной экспозиции, третий эпизод разработочного характера. Однако последующее нарушает эту аналогию: масштабы формы «укрупняются», развитие осуществляется через сопоставление новых эпизодов. Возвращение же основной темы, придающее композиции симметричность, служит выражению идей «замкнутого круга» — утверждению мысли о непреодолимости скорби. Оно создает ощущение и абсолютной законченности художественного высказывания. Лишь один штрих — гаммообразный пассаж в конце — «размыкает» форму. Как уже говорилось, он направляет мысль вперед, к возможным разрешениям трагических коллизий — в сонате.

С о н а т а — самостоятельный трехчастный цикл, но она очень естественно соединилась с фантазией и воспринимается как ее продолжение.

Музыка первой части (*Molto allegro*, до минор) особенно тесно связана с фантазией. Эта связь подчеркнута интонационным родством первой темы фантазии и главной партии *Allegro*. Подобно фантазии, содержание *Allegro* конфликтно, но выражен этот конфликт проще и четче. Силы здесь словно поляризуются: суровой действительности главной партии противостоят трепетность побочной; умеряя динамизм основного образа, она вместе с тем и подчиняется ему. Кроме этих основных тем в развитии участвуют связующая и заключительная партии. По своей сути близкие либо главной, либо побочной, они дополняют выражаемый ими конфликт.

Своим интонационным строением, особенностями структуры (сопоставление двух контрастных элементов) главная партия напоминает основную тему фантазии. Однако еще существенней отличия, которые делают ее посетительницей совсем иной образности. Интонационная стихия этой темы проще (исчезает хроматический звук *фа-диез* и, соответственно, напряженная интервалика), мелодический контур прямолинейен, ясно прочерчен (восходящее движение по звукам аккордов — тонического

---

но если в третьем эпизоде развитие — напряженное «восхождение» к свету, то здесь — внезапное «низвержение» во мрак.

и доминантового). В быстром темпе все это создает образ целеустремленный, хотя и мрачный.

Интонационная природа второго элемента темы также становится иной: исчезает робкая настороженность (малосекундовые задержания), теперь он «пронзосится» настойчиво, почти требовательно (широкие интервалы, повторения одного звука). Особенно приковывает внимание нисходящая уменьшенная септима, которая завершает второй элемент и напоминает о самой характерной интонации первой темы фантазии:



Дальнейшее развитие главной партии обогащает образ, ярче выявляет скрытое в нем напряжение — в хроматически нисходящей линии голосов, в особенностях структуры, становящейся все более дробной («учащающееся дыхание»).

Побочная партия включает две напевные темы (обе в ми-бемоль мажоре). Первая — очень краткая. В дальнейшем она еще раз прозвучит в разработке, в репризе же вместо нее появляется другая, близкая ей по духу, но уже в рамках связующей партии<sup>113</sup>. Такое свободное использование тем вносит в музыку сонаты столь свойственные Моцарту черты импровизационности.

Вторая, основная тема побочной партии более развернутая. Как и первая, она напевна, своим строением напоминает диалог (мелодия переходит из голоса в голос, в ней явно слышны речевые обороты):



<sup>113</sup> Поскольку в репризе первая тема отсутствует (в то время как вторая сохраняет свое значение побочной), она могла бы быть



Контрастируя главной, обе темы побочной связаны с нею возбужденной ритмической пульсацией, определяющей их взволнованный тонус.

Острота контраста (главная — побочная) усилена сжатостью экспозиции. Связующая партия краткая (четыре такта), побочная возникает почти сразу вслед за главной. Напряженность обусловлена и господствующей ролью главной партии. Связующая — на ее материале (мелодия переносится в бас, в верхнем голосе звучит другая, контрапунктирующая ей, в триольном ритме). «Прорыв» элементов главной (собственно, того ее материала, который появляется уже в рамках связующей) резко драматизирует и побочную. Самостоятельная заключительная партия напоминает как о побочной (тонкая интонационная выразительность — «вздохи» восходящих секунд), так и о главной (острота ритмической пульсации):



В конце же музыка заключительной партии, насыщаясь тематизмом главной и связующей, приобретает действенный характер, стимулируя тем самым дальнейшее развитие Allegro.

Небольшая по размерам разработка также сконцентрирована и драматична. Темы главной и связующей партий определяют ее материал. Они соединяются контрапунктически (первый элемент главной и триольный мотив связующей), излагаются поочередно то в верхнем, то в нижнем голосе (двойной контрапункт), постепенно охватывая все более широкий диапазон. На короткий миг в развитии вплетается мелодия первой побочной, сближаясь с остальным тематизмом (она проходит в мипоре). Ярко выявленная кульминация отнесена к концу разработки. Движение к ней целенаправленно, что подчеркивается и логикой тонального плана, простого и дина-

рассмотрена как связующая. Однако ее ясная структурная оформленность, а также тональная устойчивость дают основание считать ее первой побочной.

мичного (до мажор · фа минор — соль минор — до минор).

Драматизм разработки и особенно острая напряженность ее кульминации разрешаются в момент, когда начинается реприза. По сравнению с экспозицией облик тем меняется: из-за безраздельного господства до минора контраст тем сглаживается, побочная проникается настроением глубокой печали. Заключительная приобретает возбужденный характер. Лишь однажды до минор отгесняется звучанием ре-бемоль мажора тональности, в которой проходит новая мелодия связующей партии. И это — единственная светлая точка в репризе, еще сильнее подчеркивающая тревожную сумрачность господствующего настроения.

Краткая кода возвращает к основному образу Allegro — главной партии. Это последнее ее проведение самое напряженное, самое патетичное. Изложенная в двух голосах канонически (в басу — октавами), она достигает максимальной «уплотненности» звучания и одновременно приобретает большую интонационную остроту, большую сконцентрированность гармонического развития (в пределах нескольких тактов затрагиваются тоника до минора, его VI ступень, уменьшенный септаккорд — вводный в доминанту до минора). Это — высшая точка развития главной партии и драматическая кульминация всего Allegro.

Лишь последние такты коды гасят напряженность. Но сумрачность звучания сохраняется. Она подчеркивается ритмической ровностью (как бы бесстрастностью), уходом в низкие регистры (на фоне триольного движения аккомпанемента самостоятельная мелодия нижнего голоса, мерно погружающегося в басы). В этой концовке своеобразный эффект «незавершенности»: развязка еще не наступила, конфликт — не разрешен и ждет своего разрешения.

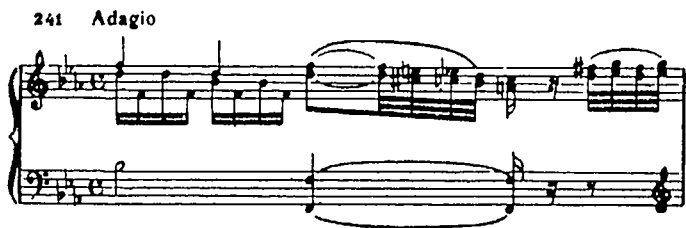
Спокойное, поэтически светлое чувство, которым проникнута музыка в второй части (Adagio, ми-бемоль мажор), противостоит и трагизму фантазии, и острому драматизму Allegro. Темы Adagio не контрастны. По существу, здесь развивается один образ, который предстает в разных эмоционально-смысловых «наклонениях»: музыка звучит то сдержанно, то более пылко; украшенная тонкой орнаментикой мелодия по временам проникается речевой выразительностью, либо приближается к простой песенной кантилене. Непрерывность

развертывания формы (здесь своеобразно трактованная рондо-соната) сочетается с четкостью членений: при всей близости тем границы между ними ясно очерчены, что придает этому лирическому образу внутреннюю уравновешенность.

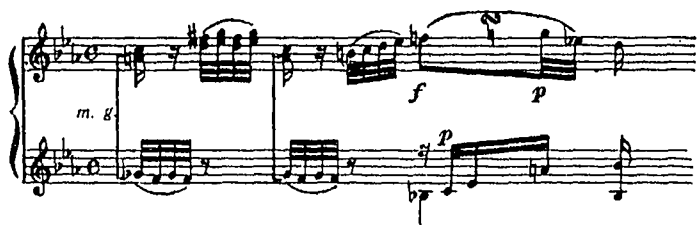
Тема, которая открывает Adagio,— его главная партия — отличается особой устойчивостью звучания. Ее мелодия опирается на основные ступени мажорного лада (I—III—V), причем каждый звук здесь выдержан, что подчеркнуто движением аккомпанемента, как бы «отмеряющего» время. Ровная ритмика создаст впечатление неторопливости, побуждает вслушиваться в каждый интонационный оборот. Орнаментальный узор придаст музыке изысканность и тонкость:



Последующее развитие связано с постепенным обновлением мелодии: орнаментика уже не только украшает — она проникает в нее, усложняя ее ритм, интонационный строй; одновременно расширяется диапазон звучания — высказывание становится более раскованным. Такова вторая, си-бемоль-мажорная тема, выполняющая роль побочной партии <sup>114</sup>.



<sup>114</sup> Самостоятельной связующей партии здесь нет: после основной главной сразу же вступает побочная в тональности доминанты (си-бемоль мажор). Своеобразие этой второй темы заключается, однако, в большей свободе мелодического развертывания (отсутствие повторности, неквадратная структура), а также в непосредственной интонационной связи с главной партией. Все эти черты скорее характерны для связующих партий. И все-таки решающий признак — тональный — закрепляет за темой роль побочной.



Новый поворот в развитии мелодии представляет собой определенное ее упрощение: диапазон становится уже, исчезает орнаментика; повторяющаяся попевка, в основе которой лежит тонико-доминантовая гармония (типичная каденционная формула), закрепляет тональность си-бемоль мажор. Мелодические же интонации насыщаются речевой выразительностью — напоминают живой голос, в чем-то убеждающий, успокаивающий. Такова последняя тема экспозиции, выполняющая роль заключительной партии:

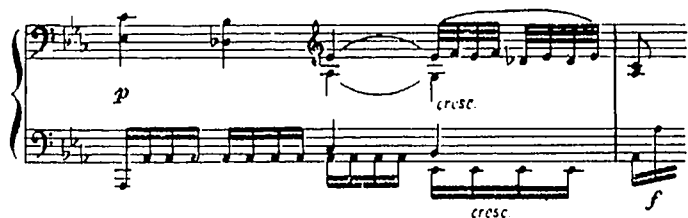
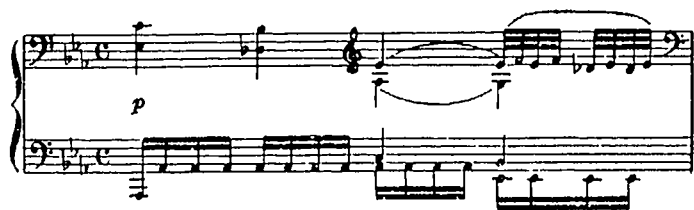
242 [Adagio]

Все содержание экспозиции рождено главной темой. Поэтому так органично ее возвращение в конце раздела (рефрен в рондо-сонатной форме): она проходит в главной тональности, замыкая первый раздел формы.

Второй раздел разработочного характера. Основная тема предстает здесь в новом, преображенном виде. Ее мелодия приближается теперь к простому песенному

напеву. Низкий (виолончельный) регистр придает звучанию строгие, мужественные черты.

243 Adagio



Последующее развитие обнаруживает в теме свойства, вначале вовсе не выявленные: напряженную страстность, патетику. Здесь два эпизода, каждый из которых завершается яркой кульминацией. Развитие первого (ля-бемоль-мажорного) поначалу спокойное. Мелодия сохраняет здесь свою структурную оформленность, тональную и интонационную устойчивость. Лишь на вершине она дробится, стремительные пассажи переносят отдельные ее обороты из регистра в регистр — музыка приобретает возбужденно-приподнятый характер. Развитие второго (он начинается сдвигом в соль-бемоль мажор) отмечено более глубокими преобразованиями — интонационными (появление мотивов-задержаний), ладотональными (модулирование, поворот к минору), структурными (тема приобретает большую свободу членения). Вторая кульминация кратковременная — один лишь такт, но своей напряженностью (яркий интонационный оборот, включающий ход на уменьшенную септиму) она «гасит» первую. В заключение мелодия и здесь растворяется в фигурационном движении, но на этот раз фигурация мелодизирована, она звучит как выражение еще не исчезнувшего душевного волнения.

Реприза восстанавливает спокойное, ясное настроение начала Adagio. Однотональное проведение тем оконча-

тельно их сближает. Они при этом слегка варьируются. Новая орнаментика придает их звучанию то большую тонкость, то пышность, красочность. Тем более впечатляет окончание: заключительная тема изложена в высоких регистрах, в приглушенной динамике — она словно истаивает в легких, невесомых звучаниях. Богатое развитие Adagio как бы сведено к ней, самой скромной, простодушной и глубоко человеческой.

Финал (*Allegro assai*, до минор) вновь возвращает к образам действенным и возбужденно-сумрачным. Главная партия (финал также написан в форме рондосонаты) тревожная, все в ее музыке подчеркивает неуравновешенность, напряженность — и синкопированные ритмы, и ниспадающие обороты мелодии, начинающейся тонической квинтой, и широкие скачки:

244 *Allegro assai*

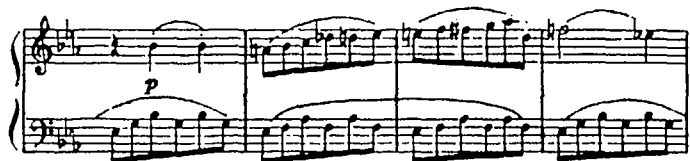
Но тема содержит и другие черты, которые обнаруживаются дальше, в процессе ее разворачивания: нарочитую простоту мелодических оборотов, жесткость единообразного ритма, категорическую чеканность широко, «размашисто» изложенных аккордов, которые завершают тему, придавая ей энергичный характер:

245 [*Allegro assai*]



Лирическая побочная, изложенная в ясной двух-голосной фактуре (мелодия — аккомпанемент), образует с главной характерный контраст. Однако возбужденный ритм сопровождения делает и эту тему беспокойной, мятущейся.

246 [Allegro assai]



Близость ее к главной подчеркнута и непосредственностью перехода от одной к другой: связующая партия представлена здесь лишь одним аккордом (доминант-септаккордом ми-бемоль мажора — тональности побочной).

Тот же тревожный, «задышающийся» ритм и в заключительной партии (мелодия, неудержимо стремящаяся вверх, состоит из коротких мотивов, прерываемых паузами, что и определяет ее учащенную ритмическую пульсацию).

Таков материал экспозиции. Противопоставленные друг другу, темы финала вместе с тем связаны характером движения, выражающим главное в них — их беспокойный дух, динамизм.

Чрезвычайно важная черта этой рондо-сонатной формы — преобладание показа тем над их развитием.

Впрочем, здесь есть и разработочный раздел (второй эпизод рондо-сонаты): он построен на контрасте интонаций «стонов» и жестко «пресекающих» их аккордов; то и другое — материал главной партии. Но этот эпизод невелик (всего два предложения) и воспринимается как один из фрагментов в потоке быстро сменяющих друг друга образов, связанных периодически возвращающейся темой главной партии (рефреном рондо-сонаты).

Особенность репризы — зеркальное строение: темы сонатной формы излагаются здесь в обратной последовательности — сначала побочная и заключительная партии, затем — главная. Такое строение сглаживает цезуру между разработкой и репризой, создает впечатление продолжающегося развертывания единого потока тем; оно также дает возможность ярче выделить образ главной партии как завершающий все развитие. От экспозиции реприза отличается окончательным закреплением главной тональности: возбужденная, импульсивная, музыка ее уже не содержит тональных контрастов, она вся теперь окрашивается в сумрачные тона.

И все-таки последний акцент — иной. Небольшая кода, построенная на материале разработочного эпизода, заканчивается преобразенной темой главной партии (рефрена). В верхнем голосе теперь звучит одна из мелодий, скрытых прежде в средних голосах фактуры. Эта мелодия проста, интонационно «нейтральна» — тема словно утрачивает свою индивидуальность, сводится к «формуле», выражающей нечто самое существенное в образе. И это существенное — ритмическая четкость, как бы заключающая в себе и наступательную энергию (ровное движение мелодии четвертями), и беспокойство, трепет (неумолчный «пульс» аккомпанемента). Последние такты финала резюмируют главное в нем — выражение пламенности человеческого духа, неумности стремлений.

Развитие до-минорного цикла отличается не только всегда свойственной Моцарту внутренней цельностью, но и особой целеустремленностью. Музыка влечет слушателя от трагической фантазии к конфликтному, драматическому Allegro и дальше, через углубленное Adagio — к финалу, смятенному, тревожному, но проникнутому волевыми импульсами. И именно своей действенностью последняя часть разрешает острые коллизии первых двух, завершает и исчерпывает развитие цикла.



Реквием принадлежит к числу тех сочинений Моцарта, которые пользуются особой, пристрастной любовью слушателей. Трагическое содержание раскрывается в нем с такой проникновенностью и человечностью, что захватывает каждого, кто с этой музыкой соприкасается. В сознании слушателей Реквием окрашивается в особые тона еще и потому, что это последнее произведение Моцарта, к тому же незаконченное; оно невольно воспринимается как «прощальное слово» художника, как его «духовное завещание».

В Реквиеме Моцарт действительно подводит итог своим размышлениям о самом значительном в человеческом бытии — о жизни и смерти, о страдании и милосердии, об отчаянии и надежде. Это содержание в значительной мере было predeterminedено сущностью самого жанра заупокойной мессы, требовавшего от композитора сосредоточенности на главном — непреходящем, вечном.

Возможности, которые открывала культовая музыка, Моцарт хорошо знал: появлению Реквиема предшествовала многолетняя работа композитора в жанрах церковного искусства. Первое сочинение — «Кугие» (KV 33) — было написано им в десятилетнем возрасте во время пребывания в Париже. Уже через два года, в 1768 году появилась полная месса (KV 47). Последующая работа была связана с освоением разных направлений и стилей церковной музыки — хорового контрапунктического письма, разрабатывавшегося немецкими музыкантами (образцом ему служили, в частности, произведения М. Гайдна), стариной итальянской полифонии (Моцарт изучал ее под руководством падре Мартини), современной итальянской духовной музыки (особенно близко Моцарт познакомился с ней во время своих поездок в Италию). Постепенно у него складывалось собственное отношение к культовой музыке, формировался свой стиль.

Наибольшее число духовных произведений было написано в Зальцбурге между 1773 и 1780 годами. Чаще всего Моцарт создавал их по долгу службы, иногда по заказу, некоторые произведения были написаны во исполнение обета, который он давал в связи с обстоятельствами собственной жизни. Среди многочисленных жанров главное место принадлежит воскресной службе —

messe <sup>115</sup>. Моцарт писал преимущественно краткие мессы (*missae brevis*); это произведения со скромным составом исполнителей (вокальные партии, как правило — хорошие, лишь с небольшими «вкраплениями» сольных эпизодов, оркестр нередко включал одни только струнные или струнные и орган), сжатыми музыкальными формами <sup>116</sup>. Лишь для особых праздничных богослужений создавались торжественные мессы (*missae solemnis*), отличавшиеся не только масштабами, но и яркостью звучания (в частности, оркестрового), развернутостью музыкальных форм, включавших наряду с хоровыми самостоятельные сольные вокальные номера.

В своем подходе к жанру мессы Моцарт был строго традиционен. Это проявляется и в общем понимании ее музыки как неотъемлемой части богослужебного обряда, и в частности — в отношении к тексту (обычному членению его на номера, выделении музыкой характерных, символически живописных мест и т. д.), в использовании принятых для тех или других разделов музыкальных форм. Конечно, в пределах этих «узаконенных» традиций канонов Моцарт чувствовал себя достаточно свободно. Как и многие его современники, он насыщал мессы мелодиями, которые вполне могли бы звучать в опере. Нередко использовал принципы письма, свойственные инструментальным жанрам, в частности приемы музыкальных обрамлений (последняя часть, «*Agnus Dei*», могла строиться на материале первой — «*Kyrie eleison*»), всевозможных тематических и интонационных повторов, придающих развернутым вокально-хоровым композициям внутреннее единство <sup>117</sup>. Но в целом месса сохраняла свой традиционный облик. Обновление жанра происходило не за счет ломки устоявшихся форм, а путем изменений самой его образной сути.

---

<sup>115</sup> Список богослужебной музыки Моцарта включает также оффертории, литании, магнификаты, псалмы, гимны и другие сочинения.

<sup>116</sup> Таково было требование архиепископа Колоредо: он не выносил длинных литургий, особенно если служил сам; месса должна была продолжаться не более 45 минут.

<sup>117</sup> Такой прием мотивного объединения применен, в частности, в «*Credo*» мессы ре мажор (KV 194); чеканно-простой четырехзвучный оборот со словами: «Верую!» повторяется в разных его разделах, связывая «*Credo*» в одно музыкальное целое. Этот мотив Моцарт неоднократно использовал затем в других произведениях — вплоть до симфонии «Юпитер», где он звучит в начале финала, с афористической краткостью выражая нечто главное в его светлой, утверждающей идее.

Действительно, вековой традицией было выработано определенное отношение к богослужебной музыке, которая рассматривалась как обобщенное выражение чувств верующих, как бы очищенных от всего случайного, субъективного. Такое понимание свойственно и Моцарту. Как и у его предшественников, обобщающая образность естественнее всего связывалась у него с хоровыми формами, с использованием техники контрапунктического письма. Она находила выражение и в сольных номерах, ариях, где чувства отдельной личности представляли как обобщенные чувства — аффекты.

Однако в церковную музыку Моцарта проникает образность иного рода: смысл молитвенных текстов композитор нередко раскрывает в конкретных, «зримых» зарисовках, как бы взятых из самой жизни. Меняется и эмоциональный строй музыки — чувства, которые она воплощает, нередко окрашиваются в интимные тона, приобретают характер сокровенного лирического высказывания. Эта тенденция обнаруживает себя и в хоровых, и в сольных номерах. Именно картинность, театральность мышления и одновременно субъективная настроенность, в принципе не свойственные старинному церковному искусству, делают эти сочинения особенно «моцартовскими», при всей их традиционности — принадлежащими новому времени, последней трети XVIII века.

Черты нового особенно полно раскрылись в лучших, зрелых произведениях последнего десятилетия — в мессе до минор (KV 427) и Реквиеме (KV 646). Появление этих сочинений было подготовлено огромным опытом работы в Зальцбурге. Но решающее воздействие на формирование их образного мира, их стиля оказало знакомство с искусством И. С. Баха, которое произошло в начале 1782 года.

Живя в Вене, композитор уже не был связан с церковью служебными обязанностями, тем не менее культовая музыка продолжала привлекать художника, видимо, открывая перед ним такие возможности, которыми не располагал ни один другой жанр. Месса до минор создавалась в течение 1782—1783 годов. Композитор писал ее по собственному творческому побуждению, без какого бы то ни было заказа извне<sup>118</sup>. Это

<sup>118</sup> Поводом к сочинению послужил данный Моцартом обет написать большую мессу в случае, если Констанция Вебер станет его женой. Произведение впервые было исполнено в августе 1783 года в церкви св. Петра в Зальцбурге. К этому моменту Моцарт успел

монументальное произведение высится над всем, что было создано Моцартом до тех пор в сфере духовной музыки. Воздействие баховского искусства ощущается в мессе, быть может, явственнее, чем в других его сочинениях. Оно проявляется и в общем толковании религиозных текстов, которое приобретает небывалую еще у Моцарта этическую значимость и глубину, и в особенностях музыкального стиля, прежде всего в новом понимании полифонии: то, что для современников Моцарта было всего лишь «ученой» музыкой, для него (как и для Баха!) стало средством выражения живого человеческого чувства. Погружение в мир баховской музыки «отзывается» и прямыми образными переключками — вплоть до сходства музыкально-тематического материала. Примером тому может служить потрясающий своим трагическим величием хор «Qui tollis» (№ 8, соль минор), вызывающий в памяти такие страницы баховских сочинений, как хор «Crucifixus» из мессы си минор или вступительный хор из «Страстей по Матфею».

Но молитвенные тексты получают в мессе и иное толкование: музыка сплошь и рядом наделяется чертами жанровой и пейзажной характерности, индивидуализируется ее эмоциональный строй. Именно так решена ария сопрано «Et incarnatus». Текст молитвы («я явился в образе человеческом») вызывает в сознании Моцарта живую рождественскую сцену. Оркестровое вступление с его свирельными наигрышами (соло деревянных духовых инструментов) ассоциируется с картиной светлой пасторали <sup>119</sup> (см. пример 248).

247 Largo

Planoforte

The image shows a musical score for piano, measures 247-250. The tempo is marked 'Largo' and the dynamics are 'f' (forte). The score is written for piano (Planoforte) and consists of two staves. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

завершить большую часть произведения, лишь для «Agnus Dei» и некоторых фрагментов «Credo» он использовал музыку из ранних своих месс.

<sup>119</sup> Согласно евангельскому преданию, Марии и Иосиф во время своего странствия в Вифлеем нашли приют у пастухов; здесь, среди идиллической сельской природы, и родился Христос.

Sopran

Alt

Tenor

Bass

CHOR I

Qui tol - lis pec -

Qui tol - lis pec -

Qui tol - lis pec -

Qui tol - lis pec -

Detailed description: This block contains the musical score for the first chorus. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are in a four-part setting of the Latin phrase 'Qui tollis peccata'. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

S.

A.

T.

B.

CHOR I

ca - ta mun - di,

ca - ta mun - di,

ca - ta mun - di,

S.

A.

T.

B.

CHOR II

ca - ta mun - di.

Qui tol -

Detailed description: This block contains the musical score for the second chorus, divided into two parts: Chorus I and Chorus II. Chorus I includes vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and piano accompaniment. The lyrics are 'ca - ta mun - di,'. Chorus II includes vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and piano accompaniment. The lyrics are 'ca - ta mun - di.' and 'Qui tol -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as in the first chorus.

## 248 Andante

Эта музыка и дальше сохраняется как выразительный фон, на котором звучит вокальная мелодия, напоминающая рождественскую песню, бесхитростно-простую, проникнутую непосредственным, искренним чувством.

## 249 [Andante]

Solo Sopran

Восемь лет, которые отделяют Реквием от мессы,—целая эпоха в жизни Моцарта, отмеченная исключительно интенсивным духовным и художественным развитием. Неудивительно поэтому, что при всей своей внутренней близости к мессе Реквием предстает как некое новое художественное качество — как высшее достижение музыканта в области духовного творчества.

Традиционное и современное слилось здесь в таком органическом единстве, какого прежде у Моцарта никогда еще не было — даже в мессе. Баховские влияния полностью переплавлены — они стали чертами моцартовского стиля. Обобщающая глубина образов, их человечность ставят моцартовский Реквием в один ряд с си-минорной мессой Баха. Вместе с тем произведение это — сугубо современное: все в нем сосредоточено на постижении судьбы отдельной человеческой личности, причем воплощено это содержание с такой захватывающей силой, которая делает Реквием явлением уникальным в современной ему культовой музыке. Композитор раскрывает здесь такие тонкие грани духовного мира человека, которые «совершенно выводят его из среды его современников и переносят его в индивидуалистическое искусство XIX века»<sup>120</sup>. От Реквиема нити тянутся не только в прошлое, к Баху, но и в будущее — к «Торжественной мессе» Бетховена, Реквиему Верди и многим другим произведениям новой эпохи.

Начав сочинять Реквием летом 1791 года, сразу после получения заказа, композитор вскоре вынужден был прервать работу ради выполнения другого заказа — оперы «Милосердие Тита». В начале сентября он вернулся к заупокойной мессе, однако писал урывками, параллельно занимаясь подготовкой к премьере «Волшебной флейты». Лишь после исполнения оперы (30 сентября) он смог целиком сосредоточиться на Реквиеме. Силы музыканта к этому времени были уже на исходе. Он очень спешил, словно чувствуя, что может не успеть. Близики — жене, друзьям — проигрывал куски готовой музыки, упорно повторяя при этом, что пишет Реквием для себя.

Из двенадцати задуманных Моцартом номеров он успел закончить неполных девять. При этом только первый был записан целиком, в остальных — мелодия верхнего голоса и баса, средние же голоса, фактура, оркестровка лишь кратко намечены. Часть сочинения осталась в виде неоформленных набросков. Реквием завершил ученик Моцарта, композитор Зюсмайер, все последние дни находившийся рядом с ним. Он развил оставшийся в черновиках тематический материал, восстановил по памяти те отрывки, которые композитор играл, но не записал. Для последнего номера он исполь-

<sup>120</sup> Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке, с. 21.

зовал музыку первого — как это не раз делал Моцарт в ранних работах и как завещал ему сделать в случае, если умрет, не закончив свой труд.

Композитор и в этом сочинении строго следует установленным вековой практикой традициям, внешне ни в чем не отступает от канона.

Жанр заупокойной мессы (как и мессы воскресной, праздничной) основывается на канонизированных текстах молитв, произносимых на латинском языке. Некоторые из них («Kyrie eleison», «Sanctus», «Benedictus», «Agnus Dei») — те же, что и в воскресной мессе. Однако само существо заупокойной службы выявляется в других, характерных только для нее текстах и соответствующих им музыкальных номерах. Первый из них — «Requiem aeternam» («Даруй им вечный покой»): открывая службу, он вместе с «Kyrie» образует большое вступление (так называемый интроитус). Следующий раздел, «Dies irae» («День гнева») — основной в Реквиеме; обычно он включает несколько самостоятельных номеров, рисующих картины конца света, страшного суда. Два номера — «Domine Jesu» («Господи Иисусе») и «Hostias» («Тебе, господи») — образуют третий раздел (так называемый офферторнум), который затем подводит к обряду, свершаемому над усопшим. «Sanctus» открывает четвертый раздел, включающий также «Benedictus» и «Agnus Dei». С этого момента мотивы скорби отстраняются, идея приобщения умершего к вечной жизни рождает образы радости и ликования — заупокойная месса сближается с воскресной. Лишь в «Agnus Dei» молитвенный текст изменен в соответствии с содержанием службы, в частности, заканчивается этот раздел словами, напоминающими о ее начале: «cum sanctis tuis in aeternam» («со святыми упокой»).

Мысли о смерти, которые пронизывают собой Реквием, и прежде не раз являлись Моцарту, образ незваной гостьи настойчиво притягивал воображение художника (достаточно вспомнить оперу «Дон-Жуан!»). Тем более неожиданным предстает образный мир Реквиема. Знакомая тема раскрывается здесь совсем по-иному: исчезает столь свойственная Моцарту стихийность, демонизм, завораживающая загадочность; кажется, что гений, сочинявший заупокойную мессу, «спустился на землю», мир его музыки стал проще, «обычнее», отнюдь не утратив своей эмоциональной силы и глубины. Ощущение сложности, многозначности бытия словно отступило перед потребностью выразить единственное — ужас перед сознанием неотвратимости смерти. Потрясающая душу искренность и глубочайшая человечность определяют художественную атмосферу Реквиема, делая это произведение — при всей сложности самого жанра — более других доступным восприятию слушателей. Историк же музыки здесь открывает «новый» Моцарт — тот, которому уже не суждено было реализовать себя в творчестве.



Тема смерти осмысливается в Реквиеме и как общечеловеческая трагедия — и как острое личное переживание. Сам музыкальный материал несет в себе этот двойкий смысл. Многие мелодии, кажется, пришли сюда из моцартовской оперы — столько в них непосредственности, тонкой индивидуальной выразительности. Но здесь используется и тематизм, концентрирующий в себе «отобранную» временем, типизированную выразительность. Так же естественно соединяются здесь приемы гомофонно-гармонического и полифонического письма. При этом моцартовская полифония, как бы «классична» она ни была, — полифония нового времени: в ее основе ясный аккордовый склад с четкими функциональными связями и логика гармонических тяготений не менее ощутима на слух, чем логика линейного развития.

Важнейшая стилистическая особенность Реквиема — его театральность. Влияние театра ощущается в самом подходе к тексту: описываемое в нем сплошь и рядом превращается у Моцарта в настоящую драматическую сцену, либо в конфликтную «драму чувств». Театральность по-своему проявляется и в относительно небольших масштабах форм, чередование которых вызывает представление о смене зрительных впечатлений. Это в принципе отличает их от развернутых форм баховских вокально-инструментальных композиций, предполагающих неторопливое и сосредоточенное прослеживание за внутренним развертыванием музыкального образа, интеллектуальное его постижение. Вместе с тем яркость, рельефная «вылепленность» некоторых музыкальных образов роднит их с хоровой музыкой Генделя.

Реквием написан для четырехголосного хора, солистов и оркестра. Характерен состав инструментов: высокие деревянные духовые инструменты (флейты, гобои) здесь отсутствуют, зато наряду с фаготами использованы бассетгорны<sup>121</sup>; медные представлены тромбонами и трубами; кроме того, введен орган и литавры; струнная группа участвует в своем обычном составе. Общий колорит оркестра — затемненный, звучность его вместе с тем наделена большой мощностью. Тембры играют существенную роль в развитии целого: так, звучность тромбона связывается с воплощением величавого, грозного начала, тембр скрипок — с передачей человеческой скорби.

<sup>121</sup> Бассетгорн — альтернативная разновидность кларнета; изобретен в 1770 году. Это инструмент с очень широким диапазоном и грудным, несколько сумрачным тембром.

Отдельные номера Реквиема связаны между собой единым драматургическим замыслом. Важным объединяющим фактором служит контраст. Нередко при этом контрастные образы неподвольт подготавливаются: заключительный раздел одного, например, предвосхищает образный строй другого; непрерывность переходов может осуществляться средствами тонально-гармоническими, используется также прием *alfassa*.

В чередовании номеров можно проследить и сквозную линию эмоционально-смыслового развития со своей экспозицией (№ 1), кульминацией (№ 6—7), последующим спадом напряжения, связанным с переходом в иную, светлую образную сферу, и заключением (№ 12).

Всю музыку Реквиема скрепляют интонационные связи. Важную роль играет малосекундовый оборот, который звучит то как плавное опевание I—VII ступеней гармонического минора, то в виде задержания, концентрируя в себе нечто главное в трагическом содержании Реквиема. Роль самостоятельного интонационного комплекса играют поступенные мелодические обороты, восходящие и нисходящие, часто приобретающие (в связи с текстом) живописно-символический смысл. Особый интонационный пласт — всевозможные фанфарные ходы, трубные сигналы, воплощающие «зовы судьбы».

Единство целого определяется и тональным планом. Главная тональность Реквиема — ре минор, она дается в узловых номерах произведения (№ 1—2, 7 и 12). Важную роль играет также тональность си-бемоль мажор, которая сопоставляется с основной, подчеркивая ее трагический колорит (си-бемоль мажор, в частности, звучит сразу же после ре минора в начале произведения — в № 3, и перед ре минором в конце — в № 11).

№ 1 — один из самых развернутых. Он включает два контрастных раздела, дающих разное осмысление трагического образа. Первый, «*Requiem aeternam*», — выражение непосредственно переживаемого чувства: в нем и безысходная скорбь, и надежда, и смятение. Музыка следует за текстом молитвы, находя в нем разные смысловые грани. Второй раздел, «*Kyrie eleison*» — обобщенное выражение скорбно-трагического чувства, которое предстает суровым, грозно-напряженным.

Вступление оркестра сжато излагает главную музыкальную мысль первого раздела. Его мелодия содержит в себе двоякую выразительность: сдержанность постепенно-восходящего, ритмически ровного движения

сочетается в ней с напряженностью малосекундового оборота (I—VII—I ступени гармонического минора). Особенности развития (имитационное вступление голосов в тонок-доминантовом соотношении, напоминающее о закономерностях фуги) придают звучанию строгость, кажущуюся бесстрастность. Это подчеркивается и холодной тембровой окраской (фаготы, бассетгорны). Однако оба голоса вместе изложены на фоне аккомпанемента струнных — и эта существеннейшая подробность совершенно преображает весь строй музыки: фон делает верхний «звуковой пласт» — мелодическое двухголосие — рельефным, обнажает выразительность его интонаций. Музыкальный образ индивидуализируется, приобретает характер сокровенного лирического высказывания:

250 Adagio *Fog.* Corni di Bassotto

1<sup>a</sup> Archi

Org. Tasto Solo

Музыка оркестрового вступления содержит в себе и конфликтное начало — внезапно вторгающиеся возгласы тромбоннов (см. такт 7). Голоса скрипок, которые раздаются в ответ (характерны их ниспадающие интонации в беспокойном синкопированном ритме), еще больше подчеркивают остроту этого конфликта. Так, в коротком вступлении раскрывается существо трагедии человеческого бытия.

Последовательное проведение основной мелодии в голосах хора, представляющее собой экспозицию четырехголосной фуги, основанной на неизменно восходящем движении, сообщает музыкальному образу новую эмоциональную яркость и силу. Вместе с тем контрапункт голосов и здесь поддержан аккомпанементом оркестра, выделяющего вокальные партии — все вместе — как некое единое мелодическое начало, концентрирующее в себе лирическую экспрессию. Теплота тона подчеркнута и тембром скрипок в оркестре, которые сохраняют свою господствующую роль.

Вершина развития в соответствии с текстом («Et lux perpetua» — «И воссияет вечный свет») отмечена

появлением новой темы: голоса хора объединяются в аккорды, утверждается мажорная тональность (фа мажор), музыка приобретает торжественно-приподнятый характер:

251 Adagio

et lux per-pe-tu-a,  
 et lux per-pe-tu-a,  
 et lux per-pe-tu-a,  
 et lux per-pe-tu-a,  
 C. di B  
 Archi Fag.

et lux per-pe-tu-a lu-ce-at,  
 et lux per-pe-tu-a lu-ce-at,  
 et lux per-pe-tu-a lu-ce-at,  
 et lux per-pe-tu-a lu-ce-at,  
 et lux per-pe-tu-a lu-ce-at,  
 Viol.

Следование за текстом характерно и для средней части (в целом весь раздел «Requiem aeternam» написан

в сложной трехчастной форме). Хор здесь то вовсе смолкает, уступая место солисту (сопрано), исполняющему просветленно-строгую (в си-бемоль мажоре) мелодию григорианского хорала (со словами: «Te decet hymnus, Deus, in Sion» -- «Тебя, господи, славим в Сионе»), то вновь вторгается в развитие в виде возбужденных возгласов. Музыкальный образ драматизируется: молитвенный текст словно произносится разными действующими лицами, каждый из которых наделен своим особым строем чувств. Эта индивидуализация подчеркнута и партией оркестра. Теме хорала вторит контрапунктически изложенная мелодия струнных: гибкая и невучая, она запоминается как самостоятельный (хотя и близкий вокальному) мелодический образ.

Выразительность хоровых реплик также усилена темой оркестра, основанной на фанфарных оборотах в пунктирном ритме.

Реприза вновь возвращает к сосредоточенности на одном, скорбно-трагическом чувстве. Вместе с тем она не просто повторяет материал первой части: к основной мелодии хора здесь контрапунктически присоединяется новая, являющаяся вариантом оркестровой темы, сопровождавшей хорал. Общее звучание становится насыщенный и динамичным:

252 (Adagio]

The musical score consists of four staves. The top staff is for Soprano, with lyrics "Do - na, do - na e - is, Re -". The second staff is for Alto, with lyrics "Re - qui - am ae - ter -". The third and fourth staves are for Piano, with a dynamic marking of *f* and the marking "Fog." indicating a *Forcioso* section. The music is in a 6/8 time signature and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Org.

Do - na, do - na e -

Do - mi - ne, do - na, do - na

- qui - em ae - ter - nam

- nam do

Vc.

Bassl

Форма репризы также напоминает экспозицию фуги, но только двойной. При этом основная тема проводится в ней лишь дважды, постепенно вытесняемая новой — ее широкие распевы сообщают образу внутреннюю энергию, трагическое чувство раскрывается как яркое, страстное.

Как и в первой части, на вершине развития появляется аккордовая мажорная тема. Однако и она здесь изменена — мелодически (в голосах — нисходящая малотерцовая интонация), тонально (уже во втором такте восстанавливается ре минор), гармонически (выделена гармония уменьшенного вводного в доминанту). Колорит очень быстро темнеет, музыка приобретает сумрачный характер, подготавливая вступление хора «Kyrie».

В основе музыки второго раздела, «Kyrie eleison», — две темы; форма целого — двойная фуга. Напряженность звучания основной, первой темы связана с использованием характерного, отстоявшегося в долгой художественной практике оборота — хода на уменьшенную септиму. Вторая, представляющая собой широкие распевы, интонационно проще, ее выразительность — в ритме, в неуклонности движения. Как и первая, она выражает чувства в их обобщенном, типизированном виде. Соединяясь с первой темой, она насыщает музыку хора огромной внутренней динамикой.

Обе темы непосредственно связаны с музыкой «Requiem aeternam»: в первой слух ловит напряженную малосекундовую интонацию (*до-диез — ре*, что подчеркнуто повторением звука *до-диез*); вторая представляет собой вариант второй темы репризы «Requiem aeternam».

Классически строгая фуга «Kyrie» захватывает огромной внутренней энергией. Важную выразительную роль здесь играет тональное развитие с уходом в далекие минорные тональности в разработке (до минор, фа минор), с яркими вспышками мажорной звучности (особенно выразительно си-бемоль-мажорное проведение первой темы у сопрано, повторенное затем в басах). В репризе вторая тема подвергается интонационным изменениям: в ней возникают хроматизмы, тяготения обостряются — мелодия словно «вытягивается» вверх. Динамика развития усилена также и многократными стретными проведениями тем.

Кульминация фуги отнесена к самому ее концу: движение приостанавливается, все голоса хора и оркестра объединяются в одном аккорде — уменьшенном вводном в доминанту ре минора. Огромное напряжение гасится лишь в последних тактах, которые звучат с подчеркнутой значительностью — медленно (*Adagio*), весомо. Заключительный же аккорд, в котором тональность дается без терцового тона, напоминает о старинной музыке и привносит в «Kyrie» — как последний штрих — оттенок отрешенности, сурового бесстрастия.

Второй раздел Реквиема, «Dies irae», включает шесть самостоятельных номеров. Масштабы каждого сравнительно невелики. Они отличаются картинностью, некоторые — острой экспрессией.

С поистине театральной яркостью решен № 2 — «Dies irae» («День гнева»), текст которого рассказывает о конце света и как бы вводит во второй раздел заупокойной службы. Вся масса звучности, хор и оркестр, разом обрушивается на слушателя, своей броской чеканной простотой напоминая генделевские хоровые формы.

Голоса хора соединяются в мощные аккорды (тональность номера — ре минор), на фоне которых выделяются широкие скачки верхнего голоса, напоминающие смятенные возгласы толпы: «Dies irae!» Подвижная фигурация оркестра (струнные, орган) делает эту картину особенно злобещей, «стихийно-дикой»:

Allegro assai

253 Tutti

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Di - es i - rae,

Di - es i - rae,

Di - es i - rae,

Di - es i - rae,

Di - es i - rae,

Allegro assai

Piano

f

di - es il - la sol - vet

di - es il - la sol - vet

di - es il - la sol - vet

di - es il - la sol - vet

di - es il - la sol - vet

Развитие музыки идет «на одном дыхании», существенную роль при этом играет тональный план (здесь, в частности, затрагивается далекий ре минору, мрачно звучащий до минор). Последний же раздел решен как своеобразный диалог: грозным восклицаниям басов (в них — выражение ужаса перед грядущим) противопоставлены смятенные, напоминающие стоны фразы женских голосов и



теноров. Мелодии в одном и другом случае основаны на малосекундовой интонации, приобретающей каждый раз новый выразительный смысл:

254 [Allegro assai]

Qua- tus tre- mor est fu -

Di - es i - rae, di - es il - la,

Di - es i - rae, di - es il - la,

Di - es i - rae, di - es il - la,

- tu - rus.

№ 3—«Tuba mirum» («Труба предвечного») дает неожиданное образное истолкование молитвенных слов. В тексте говорится о грозном сигнале трубы, призывающем живых и мертвых на страшный суд. В музыке же — не ужас перед судьей, а вера в его справедливость и милосердие. «Tuba mirum» — это ансамбль солистов, в котором четко выявлены выразительные функции каждого вокального (и соответствующего ему инструментального) тембра. Развитие имеет ясную направленность — в высокие регистры, к свету (начинает бас, затем поочередно вступают тенор, альт, наконец, сопрано). Высветляются и инструментальные тембры. Ансамбль открывает соло тромбона; его фанфарная тема, поначалу сурово-бесстрастная, постепенно мелодизируется, в дальнейшем же совсем отстраняется ансамблем струнных инструментов с их трепетным, теплым звучанием. Изме-

няются и сами мелодические интонации: мотивы задержаний, мягкие «распевы» наполняют музыку живым чувством. Выразителен и тональный план: начавшись в си-бемоль мажоре, развитие уводит затем в сферу «теплых» минорных тональностей. На вершине же развития возвращается си-бемоль мажор, придающий мелодии сопрано особую чистоту и «проясненность» звучания.

№ 4 и 5 вновь образуют яркий контраст и между собой и с окружающей их музыкой. Напряжение, смятенность — вот сфера «Rex tremendae» (№ 4, соль минор), музыка которого рисует образ карающего, грозного бога. Светлым, чистым лиризмом проникнута музыка «Recordare» (№ 5, фа мажор) — обращенная к Христу мольба о пощаде. Плотная звучность хора и оркестра в «Rex tremendae» — и ясный, чистый по колориту ансамбль с инструментальными соло — в «Recordare», минор — и мажор. Оба номера решены в полифонической манере, однако использована полифония по-разному. В «Rex tremendae» четко прорисованные линии голосов, как бы набегающих друг на друга (прием тройной канонической имитации), создают образ грозный и величественный <sup>122</sup>.

255 Grave

The image shows a musical score for the 'Rex tremendae' section. It consists of five staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: 'sta - tis, rex tre - men - sal -'. The fifth staff is the piano accompaniment, marked with a forte 'f' dynamic and the instruction 'f Archi (C. di B. Fag, Tromb. col canto)'. The score is in 3/4 time, key of G minor, and marked 'Grave'.

<sup>122</sup> Одна мелодия — с активным затактовым скачком на сексту — излагается в виде канона в верхних голосах (альты — сопрано). Другая — короткие отрывистые фразы — канонически проходит в мужских голосах (тенора — басы). Одновременно самостоятельная канонически развивающаяся тема (характерен ее пунктирный ритм) проходит в голосах оркестра.

- men - dae ma - Je - sta  
 dae ma - Je - sta - tis, rex  
 van - dos sal - vas gra - tis,  
 qui sal - van - dos sal

Контрапунктическое же изложение певучих мелодий в «Recordare» (здесь использованы приемы контрастно-имитационной полифонии) придает музыкальному образу особую лирическую наполненность и глубину.

256 Andante  
 Corni di Bassetto

*p*  
 Vc.

Драматическая сущность музыки «Rex tremendae» проявляется и во внутреннем контрасте: основному образу противопоставляются трепетно-просящие фразы заключительного раздела («Salva me» — «Спаси меня»). Гармоничность эмоционального мира «Recordare» — в единстве, внутренней цельности музыкального образа.

И все-таки при всей контрастности музыка № 5 подготавливается исподволь — просветленностью заключительных фраз «Rex tremendae», его тональным развитием, приводящим из соль минора в ре минор, который мягко подготавливает фа мажор «Recordare».

№ 6 и 7 образуют еще одно, самое яркое контрастное противопоставление-единство: рассказ о мучениях, ожидающих грешников в аду («Confutatis», ля минор), сменяется мольбой о милосердии в этот скорбный день слез («Lacrymosa», ре минор). Именно здесь конфликт неотвратимого, ужасного — и скорбно-человеческого достигает наибольшей драматической силы, развитие приходит к своей кульминации. Органическая связь этих номеров подчеркнута и тональным развитием № 6 (ля-минорная пьеса заканчивается в фа мажоре), и отсутствием в нем завершающей каденции.

Своим драматизмом хор «Confutatis» напоминает и № 2 и № 4. Подобно им, он внутренне контрастен: здесь этот контраст выражен противопоставлением мужских и женских голосов хора, которое выдерживается на протяжении всего номера, раскрывая самую суть образа. Мужские голоса исполняют сумрачную мелодию, вырастающую из мотивов-возгласов. Интонационно острая (ход на уменьшенную квинту), ритмически возмущенная (вновь пунктирные ритмы), она холодно прочерчена в имитационных проведений у басов и теноров (особенно грозно звучит поступенно-нисходящая фраза «Flammis acribus addictis» — «преданный вечному огню», своеобразное претворение музыкальной символики, свойственной старинной церковной традиции).

257 Andante

Tenore

Basso

Piano

Tutti

Con - fu

Andante

Tr.

f

f

Tromb.

Fag.

Timp.

Bassi. Org.

- ta - tis ma - le -  
 ma - le - di - ctis,  
 Tr. Tr.

Им противостоит благоговейно-просветленная речитация сопрано и альтов, объединенных в гармонично-слитное двухголосие («Voca me» — «Призови меня»):

Andante

258 S.

Vo - ca, vo - ca me,

A. *sotto voce*

Vo - ca, vo - ca me,

Viol. I. II

В оркестре партию басов удваивают тромбоны, звучащие на напряженном фоне низких струнных, органа. Женским же голосам вторят скрипки, ведущие в унисон светлую, спокойную мелодию (своеобразный «сплав» фанфарных и поступенно-плавных оборотов). Контрасты «Confutatis» вновь вызывают театральные ассоциации: кажется, мы видим лица участников живой сцены — то просветленные, то полные муки.

Совсем по-иному решен третий раздел этого номера. Зримые образы словно растворяются в неясных, зыбких контурах новой темы; музыка проникается неизъяснимым, мистическим чувством — она словно запечатлевает миг погружения сознания в запредельное, в небытие,

миг одновременно жуткий и сладостный. Мелодия, до сих пор ясно оформленная, растворяется в последовательности гармоний, каждая из которых долго длится, завораживая самым своим звучанием. Однако статичности в музыке нет. Цепь хроматических модуляций, осуществляющихся через энгармоническую замену аккордов (каждый имеет благодаря этому двойственный смысл!) в сочетании с неуклонным продвижением в низкие регистры (из ля минора последовательно в ля-бемоль минор, соль минор, соль-бемоль минор, фа мажор), создает эффект особой глубинности и зачарованности. Этот фрагмент — единственный в Реквиеме, где слушатель вновь отдается власти моцартовской таинственности, многозначности (см. пример 259).

Переход от «Confutatis» к «Lacrymosa», от тревожно жутких видений смерти к благодатным слезам — один из самых потрясающих моментов Реквиема. На миг приоткрыв завесу над непостижимой тайной исчезновения, «растворения» человеческой личности в небытии, Моцарт вновь возвращает слушателя в мир человеческой скорби. В Реквиеме нет другого номера, который бы с такой пронзительной искренностью и простотой выразил то, что доступно и понятно каждому — безысходную боль прощания с жизнью.

После заключительного раздела «Confutatis» проникновенно-простая мелодия «Lacrymosa» (а она здесь

259 Andante

ctis, O - ro

ctis, O - ro

Archi

PC, di B Fag. Tromb.

sup - plex et ac -

sup - plex et ac -

sup - plex et ac -

sup - plex et ac -

all -

all -

all -

all -

снова господствует!) воспринимается как живой человеческий голос. Все хоровые партии объединяются в стройный квартет голосов, выражающих одно настроение, раскрытое с предельной ясностью и законченностью. Песенный тип мелодических интонаций, вальсообразный ритм (размер здесь  $12/8$ ) связывают эту музыку с венскими бытовыми жанрами и как бы приближают ее к слушателю:

[Larghetto]

200

Tutti

La - cry - mo - sa di - es Il - la,  
La - cry - mo - sa di - es Il - la,  
La - cry - mo - sa di - es Il - la,  
La - cry - mo - sa di - es Il - la,  
p Archi (C. di B. Fag col canto)  
Bassi

qua re - sur - get ex fa - vil - la  
qua re - sur - get ex fa - vil - la  
qua re - sur - get ex fa - vil - la  
qua re - sur - get ex fa - vil - la  
Tromb.

Такого рода материал, по сути своей чуждый жанру заупокойной мессы, Моцарт использует в Реквиеме один только раз — и сама эта исключительность придает музыке «Lacrymosa» особую весомость, делает ее важным смысловым центром произведения, выражающим нечто



главное в нем — мысль об утешении в смерти. Вместе с тем этот номер тонкими нитями связан с предыдущим. Мотивы вздохов, которые пронизывают его мелодию, тембр скрипок в оркестре живо напоминают о музыке № 1 — так же как и внезапные голоса тромбонов. Меняющиеся очертания мелодии, которая становится (со словами: «И восстанут из пепла» — см. такты 5—8) прямолинейно-восходящей, напоминают о нисходящей мелодии «Confutatis» (со словами: «Преданный вечному огню»).

№ 7 обрывается на полуслове — здесь постигла Моцарта смерть. Однако к этому моменту уже были сочинены в основном своем виде еще два номера — № 8 и 9. Торжественно-строгая и вместе с тем приподнятая, страстная, музыка «Domine Jesu» (соль минор) открывает новый раздел Реквиема — офферторнум. Рубеж, отделяющий его от предыдущего, очень заметен. Изменчивая в своем развитии, заключающая множество смысловых граней, эта музыка в целом отличается большей объективностью тона, обобщенной передачей эмоций.

Выразительный контраст составляет просветленная, исполненная благостной чистоты музыка «Hostias» (ми-бемоль мажор). Но этот контраст — в пределах той объективной образности, которая задана музыкой восьмого номера: индивидуальные чувства и здесь как бы сливаются с коллективными, растворяются в них.

Оба номера завершает дважды повторенная музыка фуги: суровая, волевая, с выразительной, ритмически упругой темой, она не только в образном смысле обогащает этот раздел, но и связывает его конструктивно.

Последние номера в значительной степени принадлежат Зюсмайеру, в них использован лишь моцартовский тематизм — красивая и удивительно поэтичная мелодия солистов в «Benedictus», захватывающая своей глубиной и скорбью хоровая тема «Agnus dei». Моцарт развил бы этот материал иначе. Но то, что сделал Зюсмайер, бесценно: неоконченному, обреченному на забвение произведению он сохранил жизнь. И в последнем разделе Реквиема композитор стремился по мере сил сохранить дух моцартовского искусства. Повторив в конце «Agnus Dei» середину и репризу первого хора (с другими словами), он придал целому законченность, в значительной степени преодолев таким образом возникшие стилистические «швы».

Реквием не только остался жить: в сознании современных слушателей он неотделим от художественного наследия Моцарта — так же, как и от его жизненной судьбы. Реквием завершает творческий путь художника — но это вовсе не означает, что в нем, как в некоем «духовном завещании», он резюмировал свой взгляд на мир. Не только мысли о смерти, о трагической предначертанности жизни наполняли последние дни музыканта — как и прежде, в нем жило никогда не покидавшее его ощущение гармоничности и высшей мудрости бытия. Параллельно с Реквиемом он работал над «Волшебной флейтой», премьера которой состоялась за два месяца до смерти музыканта, — и это глубоко симптоматично. В единстве «крайностей» — весь Моцарт, силой своего гения охватывавший мир во всех проявлениях, в бесконечной сложности его антитез. Смерть пришла, когда он, чувствуя ее приближение, искал утешения в музыке «Lacrymosa». За день до того он напевал песенку Папагено.

\*

\* \* \*

Размышляя об искусстве, Шиллер писал Гёте: «... чем субъективнее... чувства, тем они случайнее; объективная сила поконится на идеальном»<sup>123</sup>. (Под «идеальным» здесь разумеется вечное, непреходящее, совершенное.) Эти слова могли бы быть сказаны о творчестве Моцарта. Земное, реальное, конкретно-человеческое Моцарт выражает как всеобъемлющее, как проявление стихий бытия. Возвышенное и бытовое, трагическое и комическое, простое и сложное предстают в его творчестве в нерасторжимом единстве. Музыка его все время поражает смелостью сопоставлений самых разных «пластов» жизни. И каждое такое сопоставление таит в себе неожиданный взгляд на мир, в каждом мире словно открывается заново. Г. Аберт писал: «Он сумел до конца своей жизни сохранить... инфантильную способность воспринимать обыденное как нечто новое»<sup>124</sup>. Это дар, доступный лишь гению.

Многоплановость концепций, многозначность образов порождают и множество различных исполнительских трактовок Моцарта. При всех отличиях они часто имеют равное право на существование. И каждая из

<sup>123</sup> Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми т., т. 7. М., 1957, с. 561

<sup>124</sup> Аберт Герман. В. А. Моцарт, ч. 1, кн. 1, с. 114.

них (если она основана на истинном проникновении в дух моцартовского искусства) открывает в нем новые и новые грани.

Музыка Моцарта живет и как «легкая соната», на которой учатся самые юные, и как сложнейшая инструментальная стихия квартета или квинтета, требующая для своего постижения серьезного духовного напряжения; ее содержание может быть «облачено» в виртуозное «одеяние» концерта или представлено в виде музыкально-сценической композиции с разветвленной системой выразительных средств. Эта музыка покоряет всех, кто не глух к искусству. Одних — звуковой красотой, других — совершенством и стройностью форм, третьих — всем вместе. И всегда она тревожит своей «загадкой»: тем удивительным соотношением доступности для любого слуха (кажущейся, внешней) и содержательной углубленности (действительной, внутренней), о котором так часто говорилось на страницах этой книги.

Моцарт, как и Бах,— постоянный спутник жизни каждого музыканта. Пути к пониманию великого искусства только кажутся легкими — они долги, а может быть, и нескончаемы.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Истинный вкус... состоит в  
чувстве соразмерности и сооб-  
разности.

*А. С. Пушкин*

Каждый из трех композиторов, которым посвящена эта книга, создал в музыке свой неповторимый художественный мир. Строгий, возвышенный строй чувств определяет эмоциональную атмосферу героических трагедий Глюка. Ощущение полноты жизни, сознание ее гармоничности и разумности несет слушателям музыка Гайдна. В воплощении остропротиворечивых сторон бытия, трагических коллизий духа и одновременно — в особом чувстве опьяненности жизнью, напряженно-трепетном ее восприятии узнается Моцарт. Но все трое принадлежат одной эпохе — и этим определяется главное в их творчестве. Столь разные, они вместе явились создателями венской классической школы, сыгравшей решающую роль во всем последующем развитии европейской музыкальной культуры<sup>1</sup>. Сложившись в 1770—1780-е годы, в пору расцвета немецкого и французского Просвещения, искусство венских классиков отразило в формах музыки важнейшие духовные искания этого времени, его нравственные и этические идеалы, его представления о прекрасном.

Подлинным открытием для музыкального искусства стало содержание творчества Глюка, Гайдна, Моцарта: человеческое, личностное впервые предстало у них во всей своей неохватной сложности и многогранности. Духовное величие человека, его готовность к подвигу, стихийная сила чувствований, «загадка» мира и человека, гармоничность земного бытия — все это и

---

<sup>1</sup> Исторически к венской школе относится и Бетховен. Но между творчеством Глюка, Гайдна и Моцарта, с одной стороны, и Бетховена — с другой, существует очевидная грань. Придя в искусство значительно позднее (когда позади было все творчество Глюка, когда Гайдн и Моцарт «сказали» уже все главное для себя), Бетховен развил в новых условиях их художественные принципы. Духовно и творчески он оказался связанным с эпохой Французской революции 1789 года. Идея и эстетические идеалы Бетховена формировались в иное время — они в сущности уже принадлежат новой эпохе. Это дает основание говорить о двух этапах в развитии искусства венских классиков — первом, связанном с Глюком, Гайдном, Моцартом, и втором, представленном Бетховеном.

многое другое стало темой творчества венских классиков. Новое содержание передано через образы античного мифа и современной лирико-бытовой комедии, оно претворилось в живописных картинах природы и зарисовках народного быта. Но во всех случаях венские классики раскрыли глубину и сложность Человека в его самых различных связях с реальным миром, утвердили красоту этого мира, непреходящую ценность самой жизни.

Содержательное в музыке Глюка, Гайдна, Моцарта возвышено до общечеловеческого, приобрело значение обобщающих и вечно живых идей. В этом их искусство отвечает принципам классицизма, столь характерным для художественного творчества эпохи. Объединив драматургию и литературу, живопись и скульптуру, актерское искусство и театральную постановочный стиль, просветительский классицизм во многом определил и облик музыки венских классиков. В их творчестве шла, однако, претворение и другая художественная тенденция эпохи — тяготение к правдивому и точному воспроизведению реальной жизни в ее конкретных проявлениях (прежде всего и ярче всего это раскрылось в оперном творчестве Моцарта).

Композиторы венской школы сказали свое решающее слово во всех областях музыкального творчества. С особым пристрастием разрабатывали они жанр оперы (это относится, в первую очередь, к Глюку и Моцарту), что отвечало подчеркнутому интересу к театру, характерному для эпохи Просвещения. Решительно его переосмысливая — каждый в соответствии со своими художественными идеалами, — вместе они раскрыли такое понимание этого сложного синтетического жанра, выявили такие его возможности, которые предопределили весь дальнейший путь оперы в XIX, и в XX веках.

Исключительно важной областью творчества венских музыкантов явились жанры чистой инструментальной музыки. По существу, созданное ими было открытием новых возможностей самой музыки, ее «чистых» форм, не связанных ни с текстом, ни со сценическим действием, ни с религиозным обрядом. В творчестве Гайдна и Моцарта (Глюк целиком посвятил себя опере) симфония, струнный квартет и квинтет, соната и концерт стали столь содержательными, обнаружили способность к таким значительным художественным обобщениям, что не только приблизили музыку к литературе и театру, но возвысили ее среди других искусств. Присущая

с о б с т в е н н о м у з ы к е л о г и к а р а з в и т и я , с т р о г а я о р г а н и з о в а н н о с т ь е е р е ч и , н е с у щ е й в с е б е я е н ы й с о д е р ж а т е л ь н ы й с м ы с л , в ы р а з и т е л ь н ы е с в о й с т в а е е я з ы к а в п е р в ы е р а с к р ы л и с ь с т а к о й п о с л е д о в а т е л ь н о с т ь ю и з а к о н ч е н н о с т ь ю . И м е н н о п о э т о м у Х I X , а в о м н о г о м и Х Х в е к с л е д о в а л и п у т я м и , п р е д у к а з а н н ы м и в е н с к и м и к л а с с и к а м и . В а ж н е й ш у ю р о л ь в п о с л е д у ю щ е м р а з в и т и и м у з ы к а л ь н о г о и с к u с c t в a с ы г р а л и з a k o н o м e р н o c t и м у з ы к а л ь н ы х ф o p м , п р и o б р e т ш и х в т в o р ч e c t в e Г а й д н а и М о ц а p т а к л a c c и ч e c k и з a k o н ч e н н ы й , c o в e p ш e н н ы й в и д . В п e p в у ю o ч e р e д ь э т о o т н o c и т с я к c o н a т н o й ф o p м e . У c t o й ч и в а я в c в o и х п р и н ц и п а х и в м e c t e c т e м и з м e н ч и в а я , г и б к а я , c o н a т н а я ф o p м a o к a з a л a c ь п р и г o д н o й д л я в ы p a ж e н и я c a м o г o p a з н o г o ж и з н e н н o г o c o д e р ж a n и я — к o н ф л и к т н o c t и в н у т p e н н e г o м и p a ч e л o в e к a , п p o т и в o p e ч и в o c t и я в л e н и й ж и з н и , e д и н c t в a e e k o н t p a c t н ы х c t o p o н и м н o г o г o д p y г o г o . O н a c o x p a н и л a c ь c в o e з n a ч e n и e к a k o д н a и з c a м ы х y н и в e p c a л ь н ы х м у з ы к a л ь н ы х ф o p м в п л o т ь д o н a ш и x д н e й .

Определяющую роль во всем последующем развитии музыкального искусства сыграло ладогармоническое мышление, сформировавшееся в своем законченном виде в творчестве венских классиков. То, что зрело в европейской музыке начиная с XVII века, стало у Гайдна и Моцарта всеобъемлющим принципом: функциональная система, основанная на законах ладового тяготения, опора на главные функции лада (Т, S, D) с их четкими и универсально-простыми связями — все это становится чисто музыкальным выражением логики, мысли, идеи. Четко выявляется и роль гармонии в становлении музыкальных форм: она расчленяет и объединяет разделы, способствует достижению вершинных и переломных моментов развития — то есть становится выразителем всего логического процесса развертывания музыкальных мыслей. Эти закономерности в дальнейшем обновлялись и усложнялись, но неизменно сохраняли значение определяющих принципов музыкальной организации на протяжении всего XIX века, во многом — и XX. В наше время они предстают символом устойчивости и прочности музыкальной системы — той, которая опосредованно воплощает устойчивость самого миропорядка.

От искусства Глюка, Гайдна, Моцарта, взятого в его целостном виде, также отчетливо прослеживаются пути в будущее. Оперные идеалы Глюка живут в сознании тех композиторов, для которых главный компонент в

музыкально-сценическом жанре — драма (оперы Берлиоза, в особенности же — Вагнера). Идеи опер Глюка, обобщенно выраженные музыкой и воплощающие конфликтное столкновение человека с судьбой, легли в основу симфонических драм Бетховена. Словно отделившись от сценических ситуаций, сама музыка становится у Бетховена выразительницей идеи борьбы и победы. Преемственность творчества этих двух музыкантов исторически закономерна: самое последовательное воплощение героики в музыке второй половины XVIII века (Глюк) должно было найти и нашло свое продолжение в последующую эпоху (Бетховен).

Гармоническая ясность понимания мира, которой так покоряет Гайдн, во многом была утрачена новым поколением музыкантов. Тем не менее и гайдновское искусство оказало сильное воздействие на музыку XIX века — прежде всего принципами организации сонатно-симфонического цикла, более же всего — характером последней части: для композиторов и XIX и XX веков гайдновский тип жанрово-бытового финала был и остается образцом наиболее органичного и убеждающего пути разрешения острых драматических коллизий, которыми проникнуты первые части произведения.

Влияние Гайдна и в другом: живописность, красочность звуковой палитры во «Временах года», яркая картинность его музыки послужили вдохновляющим примером для таких произведений XIX века, как Шестая («Пасторальная») симфония Бетховена. Это влияние распространяется и дальше: последовательное «описание» музыкой разворачивающегося сюжета по-своему претворилось в «Фантастической симфонии» Берлиоза (связь с Гайдном здесь опосредованная — через «Пасторальную симфонию» Бетховена).

Ни с чем не сравнима притягательная, магнетическая сила искусства Моцарта. Совсем не прямое, но глубокое, преобразующее воздействие художественного строя его образов испытывали все, кто причастен к музыке. Сильнее всего влияние Моцарта сказалось в оперном жанре. Немецкая опера, идя новыми путями, вобрала живительные соки моцартовского толкования зингшпиля. Но и в других европейских странах оперные композиторы исходили из тех драматургических открытий, которые сделал Моцарт: смелого сочетания трагедийного и комедийного, многоплановости трактовки действия, особого понимания выразительной роли ансамблей, нескон-

чаемого разнообразия, тонкости и психологической правдивости сольных характеристик.

Не только опера — огромное воздействие на творчество XIX века оказала моцартовская оркестровая, ансамблевая, фортепианная музыка — прежде всего идеальной стройностью форм, тончайшим изяществом письма, чистотой стиля. Без Моцарта невозможно представить последующее развитие европейской инструментальной культуры.

Все-таки глубинное в искусстве Моцарта для XIX века во многом оставалось закрытым, лишь XX век все более и более к нему приближается. Стихийное постижение мира во всей его сложности — и чуждая многословию ясность и простота, предельная насыщенность, интенсивность высказывания и ничем не нарушаемая красота — все это неповторимо моцартовское стало для музыкантов XX века выражением идеального в искусстве, служит неиссякаемым стимулом для собственных творческих исканий. «С именем Моцарта у меня связаны самые светлые, самые радостные воспоминания, — говорил Д. Шостакович. — ... Моцарт — это молодость музыки, это вечно юный родник, несущий человечеству радость всеобщего обновления... Стремясь постигнуть опыт его творческого гения, слушая его музыку, мы неизменно находим в ней все новые и новые красоты»<sup>2</sup>.

Вызванное к жизни определенной эпохой, неразрывно с этой эпохой связанное, искусство венских классиков перешагнуло ее хронологические границы. Глубоко значительное, «вневременное» по содержанию, совершенное по форме, оно стало «классическим» в подлинном смысле слова, на многие годы — вплоть до нашего времени — приобрело значение художественного образца. С произведениями венских композиторов «сверяют» свое понимание музыкального искусства художники XX века, оно — своеобразный ориентир в сложном переплетении художественных стилей, манер, средств и приемов музыки нашего времени.

---

<sup>2</sup> Сов. музыка, 1956, № 1, с. 48.



## СОДЕРЖАНИЕ

От авторов . . . . .	3
Введение. Идеиные и художественные искания эпохи Просвещения . . . . .	5
Глава 1. Опера в Европе в середине и во второй половине XVIII века . . . . .	33
Глава 2. Кристоф Виллибальд Глюк	52
Основные положения оперной реформы . . . . .	63
«Орфей» . . . . .	78
Глава 3. Пути формирования классической сонаты-симфонии . . . . .	96
Глава 4. Йозеф Гайди	123
Симфоническое творчество . . . . .	140
Симфония № 104, ре мажор . . . . .	150
Жанр струнного квартета в творчестве Гайдна . . . . .	163
Квартет ор. 76 № 1, ре минор . . . . .	167
Фортепианное творчество . . . . .	176
Соната № 3, ми-бемоль мажор . . . . .	188
«Времена года» . . . . .	197
Глава 5. Вольфганг Амадей Моцарт . . . . .	213
Оперы . . . . .	231
«Свадьба Фигаро» . . . . .	246
«Дон-Жуан» . . . . .	282
Симфонии . . . . .	338
Симфония № 40, соль минор . . . . .	347
Симфония № 41, до мажор («Юпитер») . . . . .	369
Квартеты . . . . .	387
Квартет № 17, си-бемоль мажор . . . . .	391
Фортепианные сонаты и концерты . . . . .	405
Фортепианный концерт № 23, ля мажор . . . . .	416
Фантазия и соната № 14, до минор . . . . .	431
Духовные сочинения. Реквием . . . . .	448
Заключение . . . . .	475

Ирина Александровна Гивенталь

Любовь Давыдовна Щукина

### МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Выпуск 2

Редактор К. Кандахчан. Художник А. Колесников.

Худож. редактор А. Головкина. Техн. редактор С. Белоглазова.

Корректор М. Лимонова

ИБ № 3237

Подписано в набор 26.01.83. Подписано в печать 01.08.84. Формат бумаги 84×108/32. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печ. л. 15,0. Усл. п. л. 15,0. Усл. кр.-отт. 25,83. Уч.-изд. л. 26,7. Тираж 50 000 экз. Изд. № 12445. Зак. № 213. Цена 1 р. 50 к.

Издательство «Музыка». Москва, Неглинная, 14

Фотополимерные формы изготовлены в Ленинградской типографии № 2 головном предприятии ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29. Отпечатано в Ленинградской типографии № 6 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 193144, г. Ленинград, ул. Монсеенко, 10.

1р.50к.